# 葉聖陶集

## 第九卷

文艺谈

论创作

江苏教育出版社






叶圣陶集

第九卷

叶至善　叶至美　叶至诚编

江苏教育出版社出版发行

江苏省新华书店经销　　江苏新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米　1/32　印张12.625　插页9　字数258,000

1990年4月第1版　1990年4月第1次印刷

印数1—2,000册

（平装1,000册，精装1,000册）

ISBN　7—5343—0985—9

I·50　　定价：平装5.40元

精装6.90元

责任编辑　缪詠禾　常烽岚



作者与巴金先生合影，摄于一九八三年四月。



作者与谢冰心先生合影，摄于一九八七年春天。

偶成 六月五日

三百篇前早有詩三百篇後太繁蕪陳
言莫蹈良難必創獲方安寧易期當
境洽情詩便好斟唐酌宋我胡為工夫
詩外放翁句八十餘齡始得之

作者论诗词创作的诗稿。

怀着　　　　　　　　　　用）

这样的"机心"，分析的眼光去

分析作者的性格，他所喜爱的风格以取材

等等，这样才更容易认识作品。看作品既然

是接触人事，就要花一番准备功夫。所谓准

备功夫是什么呢？对己是立身处世，对人是知

人论世。立身处世的态度好，才能知人论世。

这大概要涉及社会科学了（我是不

懂社会科学的）。所谓社会科学，也无非是研

究立身处世 知人论世这二者之道。研究社会

科学的人，对一切事物必须分析得很仔细。这

一原则运用到文艺的学习上，也一样。学

习文艺，首先就要认识作者，象上面所说的，

认识这个作者的性格是怎么样的，他的作风是怎

么样的，他所喜爱的材料又是怎么样的。其次是分

析作品，更要注意的是分析之后的综合。

反惯常的

想来



一九八二年秋天，作者修改的旧作稿。

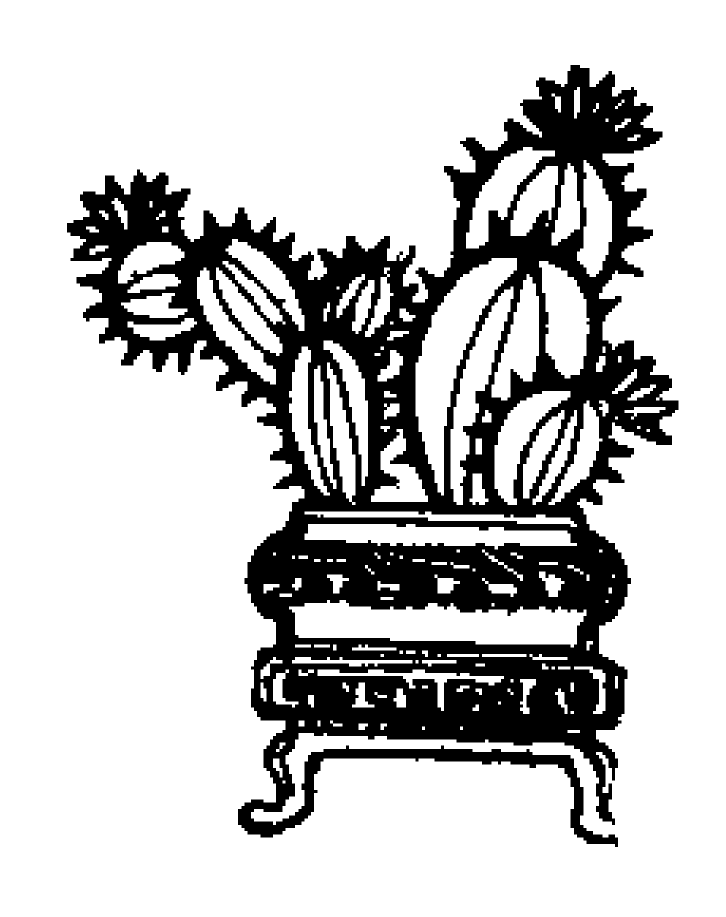
（由叶至诚抄写，是《文艺杂谈》的第二页）

# 目　录

## 文艺谈

论创作

# 文藝談



# 文　艺　谈

## 一

文艺上有什么“派”，什么“主义”，这都是批评家的话。批评家将许多文艺作品做综合的系统的研究，自然只得就大体的区别上和趋势上下功夫。这等区别和趋势，说出来时，大家都慨然于心，可见确然如此，绝非强设。然而所以致此，纵的有历史关系，横的有时代背景，文艺家适处于这个交点，便有种种不同的作品。这是自然的产生。文艺家除了创作的冲动而外，更没有其他容心。什么“派”或“主义”，全不是文艺家计虑的事。

请设一个不一定得当的譬喻：山中的云徐徐上升，有时卷舒而类鬟鬓，有时平衍而如波澜。在云何尝有摹拟的意思，更何尝知有鬟鬓和波澜？这原是看云的人在那里指点比拟的。文艺家应是云，像什么像什么，让看云的人去计较就是了。

这个创作的冲动真是文艺上最可宝贵的生命。人们的思想情绪本没有不可作文艺的材料的，正同没有一个景物不可作为画的材料一样。但单有材料，没有文艺家深深地感受，更摄取其要点，加上思想，便没有文艺作品。文艺家自内自外感受思想情绪之精微的方面，觉得这是必须把捉住的一段材

料，否则有无限的痛惜，这时候创作的冲动兴奋到极点了，赶紧写录出来，定是绝妙的作品。有人说诗不应是做出来的而应是写出来的，便是这个意思。当这赶紧写录出来时，决不会再有其他的计虑：我现在应学某派，应取某种主义。

反转来说，文艺家而拘拘于某派某主义的，他的创作的冲动一定很薄弱，或者竟没有。怎么讲呢？他既有所拘执，便视为一种型式，不能不有强合迁就之处。有一分牵强，当初所感受的思想情绪之精微的方面便改换一分，牵强顾虑越多，改换的也越多。到末了，那深深地感受于最初的，全然换了面目，所馀的只是型式的复制品了。这时候所谓的创作冲动是没有了，然而还是很起劲地写录出来，就因为有“合于型式”的一种自满心在那里鼓励着。我们有许多传习的话，像“为圣人立言”，“文以载道”，“语必有本”……不是使历代无数的文艺家受他们的暗示，埋没了自己创作的冲动，专在摹拟型式上用功夫，上了一辈子的当么？

所以创作的冲动是文艺的生命，有了它文艺便会发展，进化。“主义”和“派”，在研究文艺的人固是必要，在文艺家却是不需要的，因为一受他们的拘束，一切都堕入型式，文艺的生命就断绝了。

## 二

文艺作品无论如何总含有主观的性质，所以同一个境地，同一件事物，因各个文艺家的观察不同，所得印象不同，思想情绪之精微的方面也不同，就可以写成不同的几种作品，一

样可以动人，一样确有价值。因此，文艺的世界最是自由，变动，新鲜，无穷。我们的祖先已生息于陶醉于这个世界，我们的子孙且将永永生息于陶醉于这个世界。我欲作赞颂文艺之歌！

近时我国人的文艺创作的冲动渐渐有得表显了。报纸和杂志上总有几篇小说、诗和剧本供我们领略。但是从这里有一种现象觉得是不大好的：近人作品取材的范围很狭，差不多世间只有一部分的事物情感可以做文艺的材料。就我所见，似乎表现劳工和妇女的痛苦的为最多。这等固然是文艺的很好的材料，但是群趋于此，意境又大略相似，就可知其中不尽含有深切的印象和精微的灵感，而半由于趋时了。惟其如此，所以下笔很容易，凡是这个题材里应有的描写和意思都如量纳入。篇幅固然完成了，然而这等作品没有生命了。多了这一篇不能使文艺的世界扩大而更新，文艺的世界里哪有它的位置？

一个题材里应有的描写和意思都如量纳入，似已合乎有价值的作品的条件。其实不然。这个并没有别的原因，单在"不真"。譬诸作画：名家从真实的景物获得印象，感受于心的很深，才成他的创作。劣手却不然，他专将名家的画作范本，他的作品虽有一样的此景此物，然而因无所感受于真实，没有精妙动人的风采。文艺方面也是这等情形。

所以，别人所感受的只能成别人的作品，我对于它只许欣赏，不容借用。借用只能算复制别人的作品，不能算我的创作。

我想有志于文艺的人应当赶紧从走错的路上回转来，卓

然独立，一空依傍，凡是有型式性质的东西一概不与接近。文艺的本质是思想情绪，我们就当修养我们的思想情绪。一切事物是我们情思所托的材料，我们就当真切地观察一切事物。有什么感受就写录出什么来，没有就十年不写录也不妨，一任我们创作的冲动指挥着。

## 三

我常常听见人说，“这件事情真有趣，奇怪，可为小说材料。”说这句话的人看得小说太容易太浅薄了。小说的材料固然取之于人世间的事情，但人世间的事情不一定就可以为小说。

有许多文艺家也本着这句话的意思，专事探取人海里种种事情，如实记录，成就他的著作。当意的事情没有这么多，就逞其幻想，凭空结构，接济他材料的缺乏。

这一类文艺作品可以供人消遣，资为谈助，满足好奇心。但效果仅此而止，不能更有所增益。所以可以叫做玩物的作品。

现在的人差不多都承认“文学是人生的表现和批评”这句话。人生的表现和批评，文艺家视为生命一般地努力从事的，岂仅仅供人消遣，资为谈助，满足好奇心？乃所谓玩物的作品，其效果只有这少许，不能算为真的文艺品是一定无疑了。

所以真有志于文艺的人不应当把小说看得太容易太浅薄，专事探取人间庶事，辄为记录。我们当知玩物的作品是人间不必需的东西，即多所撰作也不足为奇，因为不能算为

文艺海里的一滴水，不能增加文艺海的容量。我们所应当努力的乃在真的文艺品。

真的文艺品有一种特质，就是“浓厚的感情”。我们若说这是文艺之魂，似乎也无不可。这个感情蓄于事事物物和人们心中，文艺家深深地感受了，他内心的感情共鸣似地兴起，不可遏止，就如实写录出来。无论是一件每天可以遇到的事，一个平凡的人，一秒钟的沉思，永劫的遐想，只须含有这浓厚的感情，都可以为小说的材料。这个并不取其有趣和奇怪，乃因其能够表现人生。我所以说，人世间的事情，文艺家若能感受它的感情的质素的方面，就无不可为小说。

同情于弱者有人道主义倾向的固是一种浓厚的感情，表现黑暗方面的又何尝不是？因为有强烈的希求光明的感情潜伏着。甚至厌弃现世，流入颓丧一派，那种悒郁凄恻，也正是一种浓厚的感情。所以无论哪一派里都有很好的真的文艺品。文艺家不必管什么家派，仿效什么家派，只须能够特别过人地感受和兴起浓厚的感情，就可以有很好的真的文艺品创作出来。真的文艺品不是供人消遣的，然而人对于它的爱好和陶醉一定远胜于玩物的作品，因为它不仅是告诉人一件有趣的故事，不是要满足人的好奇心，而在唤起人的同情；它不仅是给人看一篇文字，这篇文字里含有活力，能够吸引读者于不自觉。人只觉一种浓厚的感情渗透自己的心灵，从这里可以增进自己的了解、安慰或悦怿。这才是人间所必需和期求的东西，也就是文艺家应当从事的东西。

# 四

我常觉得“诚”这个字是无论什么事业的必具条件。我们心情倾注于某事某物，便将我们的全生命浸渍在里面，视为我们的信仰和宗教，这就能“诚”了。

文艺作品所表现的总不外人生的事物情思，然而论其品类却万有不齐。这就因为作者态度不同的缘故。作者态度自然也各殊其致，但大略可以一线界为两部：线以上为“诚的”，以下为“不诚的”。

作者持真诚的态度的，他必深信文艺的效用在唤起人们的同情，增进人们的了解、安慰和喜悦；又必对于他的时代、他的境地有种种很浓厚的感情，他下笔撰作，初无或恐违此、勉为留意的必要，而自然成为含有普遍性的真文艺。无论用的是写实的方法，或者带有浪漫的气息，或者从积极方面发挥，或者从消极方面描绘，一样地可以为文艺界增一新色彩。他虽只是和别人一样的一个人，然而他所表现的，因为他一本真诚，绝无故意的造作，确是此时此境里人们的情思，怎不教人低回感动呢？

作者态度不真诚的，他对于文艺本没有什么了解，他的下笔撰作，只本着一种戏弄和滑稽的心思——或者还有别的不相干的原因。他既不真诚，情感先淡薄了。他对于人生或则所感甚浅，或竟全无所感，这已丧失了文艺的灵魂。这等无灵魂的文艺品里，无非是浮浅的外皮的情思，——或竟是堕落的兽性的表白。他虽然也可以袭取他人已成之作，改易

面目，充为自己的材料，但可以袭取的是文字言说，不能袭取的是他人的心。文艺作品虽然只是文字言说，然而里面在在含有文艺家的心灵。你但取其可以袭取的形而下的文字言说，有什么用呢？此类作品，前者为“反乎人生”，后者为“没有个性”。借成语以为评，正可说“玩物丧志”。

所以我们要创作我们所希望的真文艺品，没有范本可临，没有捷径可走，唯一的方法乃在自己修养，磨炼到一个“诚”字。我们应以全生命浸渍在文艺里，我们应以浓厚的感情倾注于文艺所欲表现的人生。

但是，我们自有知觉，曾经过几回真诚的感动和浓情的温存？两个人见了面，一颔首，目光都不肯互注，各自东西，此后便永不相见也无所谓忆念。一封信送来，居然有两张八行笺，但写在上面的都是尺牍上的话。一个老妇足力不济跌了一交，接着便是一阵拍手和哄笑。闻隣人家遭了盗劫，还伤了人，我就私幸我家没有轮到。……也说不尽许多，总之，我们的一大群里充满了虚伪，诽笑，自私，冷淡，隔膜……

这个对于文艺界多少总有些妨碍。然而这个不是文艺上的问题了。我不过是喜欢文艺、希望文艺慢慢地长大的一个人。我本着这一点微诚，愿我的伴侣的人生观有所改换。

## 五

文艺的目的在表现人生，所以凡是对于人生有所触着而且深切地触着的，都可以为创作文艺品的材料。触着不触着不在知识的高下，而在情感的浓淡。情感则半出先天，半由

熏陶。情感浓厚的人，虽然他的知识因无从传习，程度极低，他一样地能够感山水林木之美，兴与造物游的遐想，一样地能够感堕落沉沦之苦，发欲为援手的悲悯。这等心灵的颤动是绝妙的画稿，是最好的诗料，总之，是艺术的泉源。

往往有许多美妙的思想言语出于愚夫愚妇或孺子之口。但彼辈自己不能写录，不能撰作，事过情迁，那些思想言语便化为乌有，了无留痕。（我想古今来美妙的思想言语曾经涌现于人们脑带里但没有留痕的一定不知凡几，幸而留痕的一定比不曾留痕的少得多多）正如天空的云自在飘浮，幻成极美丽的文章。后来经风力吹荡，这美丽的文章变了，散了，不复能有同样的第二回了。这岂不是大可惜么？

文艺家有一种不可推诿的责任，便是保留这等美妙的思想言语。发出这等思想言语的人初无著为文艺品的欲求。然而文艺家听见了，以为这是人心的花，精神界的开拓，倘若不将它保留下来，便是精神界的损失，心灵的浪费。正如云幻成美丽的文章，在云何尝有什么意思，然而我们人看见了，赞美欣赏而外，还要用速写法描一个影象下来，否则是永远的可惜。

但是所谓保留，不是照样记录，像照相法保留物象的意思。我们但想所以保留之故，怎样保留就容易明白了。那些美妙的思想言语，因为它是人生的表现，可以增进人们的同情和慰悦，所以文艺家要保留它。这当然要取一个完善的方式保留下来，才可以一毫不减损它的效力。而所谓愚夫愚妇，他们所感的是情，是浑然不可分析的。情动于中，自然倾吐。他们对于如何为最完善的达情方式，是没有研究的，（他们随意应用的也许便是最完善的方式，但决不尽然）所以照样保

留，未必便能有充分的效力。这里文艺家可以显出他的功能了。他应将所得的材料加以剪裁、增损、修饰种种工夫，所谓艺术的制练，使那些里面含有自己的灵魂，一面却仍不失原来的精神。那些材料经这么一来，已固定在一个最完善的方式里，加入了普遍和永久的性质，在文艺界里就有了位置了。人常说文艺品是文艺家创作出来的，就因为他那艺术的制练是一种创作的工夫。

从这里更可见文艺家应有精细的观察。无论是什么人物，什么思想言语，他都有留心的必要，因为那些或者有助于他。很平常的劳人的叹息，小孩子不思虑的话，村妇的谈天，……或者都是可以创作文艺品的材料。文艺家如能随时观察，即不立著于篇，而蓄积既富，需用时自有俯拾即是之乐。若常是关在书室里，执笔构思欲有所作，即使精思深情可供抒写，而文艺的泉源已壅塞了一部分，终有范围较狭之嫌了。

## 六

文艺家从事创作，不是要供人欣赏，他是所谓"无所为而为"。若欲说他有所为，本来也可以，但他所为的是最深广的人生。所以人家对于他的作品持什么态度，赞扬或是诋毁，他是全不问的。只要他心以为然的，他就真诚地表现出来，即使读后能了解的人一个都没有，也不是他的失败。翻过来，他的创作风行一时，受着无量的赞美，也不是他最后的喜悦。无论如何，他还是守着他先前的态度，着眼于人生，托命于文艺，不知其他。这等高雅宏大的襟怀，原是文艺家应当有的。

然而一般人却不可不有领略文艺家精心结撰的作品的能力。古昔或当世有了很好的文艺作品，而大家不知领略，让他承受灰尘，饲养蠹鱼，不发一毫光芒，烛照人们的心灵，这个损失当比赔款割地还要大。文艺家创作了出来，一般人如响斯应地受他的感动，心的最深奥的地方都渗透到，这才不辜负了文艺家，而一方面也不辜负了自己。为什么呢？有好景不能玩赏，有好友不能结交，有好的文艺作品不能领略，都是人生的缺陷，对于自己莫大的辜负。

人譬诸花草，文艺就是雨露。人不仅须有物质上的欲求，尤赖有精神上的欲求，才可以向上进取。有时因有精神上的欲求，物质上的欲求随以改进。而可以激起我们的精神上的欲求的，文艺实为最重要的东西。当我们执卷欣赏之际，虽然不过是连缀着的许多文字送入眼里，而实际却在认识人生，感受作者的精神，并振起自己的精神入于向上进取之途。这是人生再重要不过的事情。有人说这是一种消遣，我以为最是谬妄的观念。世间哪有仅仅供你消遣之事？你又为什么仅仅希望消遣？你欲消遣，必然因为烦闷，你为什么不去战胜这烦闷？你但将文艺作品视为消遣的东西，纵不怕辜负作家，也不怕辜负自己么？

反观我们一部分伴侣对于文艺的态度，不由我不起无穷的忧虑。他们希望于小说的，只在一件有趣的故事而已。无论其思想如何悖谬，描写如何不自然，他们都不以为意，或者竟是看不出，以为我们和它本是悬隔的，我们只要求它有趣，有趣了，我们就满足了。所以配这部分人的胃口的只有玩物的作品。偶然遇见些真的文艺作品，他们看还没有看完，便说："这算什么！使我们如堕云雾。我们哪要上这等烦难的

功课?”可怜文艺家精神贯注的作品，只博得他们的废书而叹。至于诗，他们更以为这是自古有之，认识得最清楚的了，诗是含有隐遁、愁叹等等消极性质的。其实何尝如此？他们自己不如意，怨抑，又是怯懦，无可奈何，借着合于他们眼光的诗吟咏一回，便算借酒浇愁的妙计。偶然遇见真有价值的诗，不是他们所认为的诗，他们便奇怪起来，说道：“这不是诗，诗哪有这样的?”

我想现在即有真的文艺品，一定不能使这一部分伴侣领略。什么事都要练习，都要修养的。

我为他们切身的利益，——当然也是我们全体的利益，祝祷他们慢慢地练习起来，修养起来。

## 七

我是个小学教师，我的学生都是十一二岁的少年。我选国文给他们读，各种性质和形式的文字都要选，而他们最欢喜富于感情的。

一篇《项羽本纪》，他们于羽兵败人散、慷慨悲歌之处，读得最有兴味，最为纯熟。他们在运动场上玩耍，有时也抑扬歌唱，声音里含有无限悲壮的热情。莫泊三的《两个朋友》，都德的《最后一课》和《柏林之围》，曾将译本给他们读，他们也感动得不得了。那篇《两个朋友》，他们还改编为剧本，开同乐会时在学校里的剧台上开演。两个学生饰两个钓徒，一种颓丧的神气、愤懑的语调和苦中求乐的自然心情，居然给他们都描摹出来了。后来两人被德兵捕获，教他们将法兵的暗

号换性命，他们不肯，便将他们做枪靶。当一排德兵举起枪来的时候，他们俩齐发出颤动而心碎的声音，互相诀别道，"再会了！"这三个字竟使我堕下泪来，许多学生和别位先生也有掩面的。他们能够表现书中人的性格，可知他们的心真已深入书中。而这一篇原是小说，富有浓厚的感情的文字。

他们更欢喜诗。杜甫的《兵车行》，白居易的《折臂翁》，都是他们百读不厌的。他们往往作期望的语气问我道："下星期选诗吧，好几星期没教诗了。"

以上所述虽不过是我个人经历中的一滴，而可以看出儿童心里无不有一种浓厚的感情燃烧似地倾露。他们对于文艺、文艺的灵魂——感情——极热望地要求，情愿相与融和混合为一体。从这一点，教育者可以得一个扼要的宗旨以为后来者造福，就是"应当顺他们自然的要求，多多给他们以文艺品，做他们精神上的食料"。这食料如果确是富于营养质的，而饲之又面面俱妥，无有分量过与不及、人物不相宜等弊病，则受之者必能富有高尚纯美的感情和好为创作的冲动。

但是我于这个经历中，又引起了无限的不如意和忧虑。以上所举诸篇都是关于战争的文艺，而且都含有非战的意思。非战固然很好，合于人心。但是以文艺饷人，尤其是以文艺饷儿童，眼光总当放远一程，不应该只取回顾的态度。战争不好，差不多大家可以明白，而且我们决不愿此后再有战争，则战争可以不提，可以永远遗忘。有可贵的工夫，当然是读别种文艺品来得经济而有益。并且在儿童心里，本没知战争是怎么一回事，当然没有深切的感情。教师要引起他们的感情，讲解中不得不描绘战争的情况，更竭力表现作者的感情。儿童

经这等暗示自然对于文艺品里所表现的表无限的同情而视为无上的嗜好。但这里有个应当注意之点，就是儿童感情的倾注是被动的，不是自内发生的。

既然如此，以上所举诸篇就不宜选。然而这几篇又确是学生所欣赏的。我欲选没有缺憾而也可以使他们欣赏的文艺品，竟不可得。这或者由于我不会抉择，但是宝石总有光彩，我纵不明，决不至一块宝石也拣选不出。我所见的，充满于我眼前的，只是些古典主义的，传道统的、或是山林隐逸、叹老嗟贫的文艺品。我才无可奈何，强抑我的不满意的心思，做那屠门大嚼、聊以快意的行径，选了以上所举的几篇。

为最可宝爱的后来者着想，为将来的世界着想，赶紧创作适于儿童的文艺品，总该列为重要事件之一。我以为创作这等文艺品，一、应当将眼光放远一程；二、对准儿童内发的感情而为之响应，使益丰富而纯美。请略为申说：感情的熏染，其活力雄于智慧的辩解。所以谆谆诏告不如使其自化。儿童所酷嗜的文艺品中苟含有更进步的思想，更妙美的情绪，他们于不知不觉之间受其熏染，已植立了超过他们父母的根基。这不是文艺家所乐闻而又当引以为己任的么?儿童既富感情，必有其特质。文艺家感受其特质，加以艺术的制练，所成作品必且深入儿童之心。他们如得伴侣，如对心灵，不特固有的情绪不致阻遏，且将因而更益发展。此何以故？就因为文艺品里所表现的就是他们自己的。文艺家于此可以知道不是儿童的心情不足以为适于儿童的文艺品的材料了。

儿童对于文艺的创作非常喜欢。我曾教他们到野里去席地坐着，作描写景物的文字，又曾教他们随意为小说。他们

大半以乞丐为材料，此外则记传闻的神怪之说，也有表现得精细的。一天我说，你们可高兴作诗？他们都呈好奇的笑容，表示愿意。我就教他们各随己意，无论心之所感，耳目之所闻见，只须自以为是诗的材料，就可以写出来。句子的字数和押韵的问题，且不管它。

下抄一诗，是一个姓陈的学生做的。这一首字句改得不多，又很有天趣，所以请读者观览。

## 夜　景

吾家小庭里，夜景最美丽，到了有月时，清光无边际。

偶然仰头看，明星满天际，好象无数萤，靠着天上飞。

我家大门前，树高三四丈。吾庭亦能见，枝随风飘荡。影子亦随动，搅碎明月光。

立在小庭中，四周寂无哗。俄闻狗吠声，呜呜渐高起，行人加呵斥，连路吠过去。

我想，儿童若是有适宜的营养品——文艺品，一定可以有更高的创作力，成就很好的儿童作品。因此，文艺家对于儿童文艺更不可不努力。

## 八

晚饭过后，一家人围坐在屋子里，柔和的灯光照到各人

脸上，一齐显出沉静温和的神气。老太太或是老佣妇发出轻婉的声音，给小孩讲故事。小孩抿着嘴，斜睨着眼睛，听到出神的时候，竟伏在母亲的膝盖上不动，渐渐地沉入了睡乡。这是各家普遍的情形，我们回忆起来，就像自己回到了儿时，觉得那种清醇的情味乐意而醉心。

老太太和老佣妇讲的，要是记录下来，不就是儿童文艺么？据我现在的见解来看，那些故事实在不配称为儿童文艺，因为那些故事都含有神怪和教训的素质。她们讲故事的目的本来要驯服听讲的小孩，所以常常有“一个魔鬼，如何如何可怕，他的面貌怎样，他的爪牙怎样”之类的话。小孩因为它怪异，不肯不听，同时却产生了恐惧懦怯的心理。讲的人不肯就此为止，还要继续说下去，“他爱吃小孩，小孩要是哭，他听见了就会到来。所以你们不要哭，不要招他跑来把你们吃了！”这是借神怪作教训了。教训在教育上是个愚蠢寡效的办法，在文艺上也是个不甚高明的手段。

小孩有勇往无畏的气概，对于一切无所惧怯，这应该善为爱惜，善为发展，才可以使他们成为超过父母的人。要是屡次使他们恐怖，给他们恐怖的暗示，岂不是引导他们趋向怯弱么？果真要养成他们良好的习惯，最重要的是顺应他们的心情，在起居饮食嬉游说笑各方面造成良好的环境，使他们潜移默化。即使发见有什么不良的萌芽，也该用替代的方法使它转变为良好的萌芽。最不该的是采取消极的办法加以阻止。如果只是说“你不该这样，否则将会怎样”，那么良好的萌芽无从产生，而他们的活动力已经受到一次打击，决不是有效的方法。

文艺家的创作似乎是无所为而为，其实是大有所为。创作儿童文艺的文艺家当然着眼于儿童，必须给他们以精美的养料。就上一段里说的简单的意思看，可知真的儿童文艺决不该含有神怪和教训的质素。

儿童文艺要有一种质素，浅见的人或者会以为无妨用神怪，神怪也类乎想象。我想我们不能深入儿童的心，又不能记忆自己童年的心，真是莫大憾事。儿童刚刚跨进世界，一切对于他们都新鲜而奇异，他们必然有种种想象，与成人绝对不同的想象。我的儿子三岁的时候看见火焰腾跃，不断伸缩，他喊道："这许多手呀！"他看了学生们体操，回家来在灯下模仿，见到墙上的影子也在那里举手伸足，把影子当成与他自己一样，就起劲地教它。这些真是成人想不到的想象。文艺家如果能在这等地方深深体会，写进篇章里去，将是何等美妙。

星儿凝眸，可以做母亲的项饰；月儿微笑，可以做玩耍的圆球；清风歌唱，娱人心魂；好花轻舞，招人作伴：这些都是想象，儿童所乐闻的。世界之广大，人类之渺小，赖有想象得以勇往而无惧怯。儿童在幼年就陶醉于想象的世界，一事一物，都认为有内在的生命，与自己有紧密的关联，这就是一种宇宙观，对他们的将来大有益处。

儿童文艺里还要有一种质素，其作用和教训相反，就是感情。这本是一切文艺所必具的。教训对于儿童，冷酷而疏远；感情对于儿童，却有共鸣似的作用。所以谆谆告语不如使之自化，儿童既富于感情，必有其特质。文艺家体察其特质，加以艺术的制炼，所成的作品必然深入儿童的心。他们如得伴侣，

如付心灵，不特固有的情绪不致阻遏，且将因而更益发展。

总之，儿童文艺里要含有儿童的想象和感情。含有神怪和教训的质素的，决不是真的儿童文艺。

## 九

文艺家在世界，虽然和别的人一样，无异沧海之一粟，然而他观察所及的范围却是无穷大，凡是环绕他的一切，无不是他观察的材料。文艺家的眼光，心灵的眼光，常是光芒四射，烛照万有。这个不但和望远镜一样地辽远，和显微镜一样地精微，他还要深入一切的内心——内在的生命。这是没有器械可以比拟的。我想将来物质文明更进步，也不见得会发明一种器械可以观察一切的内在的生命。

文艺家没有观察的工夫，固然不能有好的作品，这个缘故很简单，就因为难期真切，或者远违人生。能够观察了，而且观察得精密了，作品也不一定就好。我们若欲表现一个人一天之中的经历，于是为精密的观察，于其状貌的变化，动作的步骤，言语的音调，一一如实记录，毫无遗漏，而不复加入别的质素。试想他人对于此种作品将作何种感想？他们将见许多冷酷的分离的事实凑合在一起，所得的也仅此而止，更不会领悟所描写的是怎样一个有活力的人。譬诸作图，一粒种子可以画成种种图样，或是纵剖，或是横断，观察不可谓不精密了，然而这种子所含有发荣滋长的活力，还是描绘不出。所以外面的观察虽精密也是无甚益处。文艺家不得不于外面的观察之外，从事于深入一切的内在的生命的观察。

去年西风起时，银杏树上的叶绝无留恋地辞了母枝。叶柄脱处，却有很微小的一粒透了出来。今年春暖不到十天，那微小的一粒长了，状如乳头。我知再隔一个月，这就是一条新枝，上面有许多嫩绿的新叶呢。

树上的山茶花现在正含苞未放。此后它们将慢慢地开出来，开得满树煊红，更后将尽归于枯萎。

家里养了两头鸡，我撮了一把谷饲它们。那雄的不就啄食，先呼了雌的来，待伊啄食了，才轮到自己。

小孩子看着玩具，呆了，一会儿竟同入了催眠状态一样。

一个乡下老头儿，衔着黄烟杆不声不响地坐在场上。

上面所举，都是外面的浮浅的观察。我们若能深入他们的内心，表现出叶芽发育、花儿开放的内在的情状，表现出鸡、小孩子、乡下老头儿心灵的变化，一定是世间最美妙的文章，文艺界必将为之放一异彩，人们的思想情感必将为之更高超更深厚。可惜不能够，或者永远不能够。所以我对着环绕于我的一切常常怅然沉思，为文艺界抱无限的惋惜。

但是，我们不可不努力，希望达到能够的地位。我上面所说内在的生命的观察，就是一种努力。这当然异于外面的分析的冷酷的观察，这个须以心、以灵感来观察。无论什么，我都视为一个有活力的生命，在永远发展的路上的。我要观察他们的生命，生命的发展，皮相是没用的，分析会越弄越

支离。只有我潜入他们的内心，体会他们的经历，默契他们的呼吸，我和他们是一是二几无分别，我就是叶，是花，是鸡，是小孩子，是乡下老头儿，才可以对于他们知道一些。借柏格森语名之，便是“直觉”。柏格森以为唯直觉可以认识生命之真际，我以为唯直觉方是文艺家观察一切的法子。

所以真的文艺家一定抱与造物同游的襟怀，他的心就是宇宙的心。宇宙不自为宣言，而文艺家为之抒泄，为之表显。这一类文艺品必定是极合自然，含有活力，而且可以感动人的心情的，因为虽然一样是连缀着的许多文字，而实则是整个的热烈的活动的生命。

人们需求于文艺家的，也以这等作品为最。在人们自然是前瞩比后顾重要，求慰悦比求饱暖重要。唯有这等作品能够引导人们走向发展的途径，超过眼前一切，永远前进。

## 十

儿童的心里似乎无不是纯任直觉的，他们视一切都含有生命，所以常常与椅子谈话，与草木微笑。这就是文艺家的宇宙观。儿童若能将他们自己的直觉抒写出来，一定是无上的美。曾听有人说过，文艺家有个未开拓的世界而又是最灵妙的世界，就是童心。儿童不能自为抒写，文艺家观察其内在的生命而表现之；或者文艺家自己永葆其赤子之心，都可以开拓这个最灵妙的世界。

人由幼小而长大，对于事物知识渐广。所谓知识之事，止取便利于生事，适切于应用，其他便不是普通人所欲深求了。

所以这等知识只是外面的，分析的，一切事物都陷于冷静和破碎。这最为文艺能力的障碍。幼时看鸡雏随母鸡徐步，母鸡育护周至，往往起无穷的遐想。长大了，杀鸡十头取快大嚼，毫没有顾惜或同情。幼时看玫瑰满枝，想象以为花儿盛装，满身洒着香水去看春台戏，不知伊肯带我同去否。长大了捣花为酱，以涂面包，但尝其甘味，不再想别的了。类此之事，触想皆是。总之，人们因为实际生活上的便利，很容易看宇宙一切仅为机械的，物质的，不复能透入他们的内心，与之同化而认识他们真实的生命。这个情形，正如小孩子当两岁光景，凡人类能发的声音他都能发；后来因为顺应环境，务求切用，就汰去一切不用的音，只有适用于环境里的语音才剩留下来。但人因实际生活而汰去幼时所固有的文艺家的宇宙观，比这个有万倍的可惜。举世的人不但不能人人为文艺家，而且不能人人有欣赏文艺的能力，或者就因为这个缘故。

世间又有种种职业、风俗、习惯、礼教，将人牢牢捆住，非但使你看一切仅为物质和机械，且将使你自己成为物质和机械。它们当然没有明白诏示的禁令使你服从，但你不服从它们，便有生活上的危险或困难，你就不知不觉地投入它们的彀中。实际生活算是安全了，然而你的宇宙观已堕落成为狭小的、冰冷的、物质的了，你固有的文艺家的资格已丧失了。我不曾见以职业为仅以维持实际生活的，和拘拘于风俗、习惯、礼教而不敢略有违异的人而成为真的文艺家。

本来人人有文艺家的资格，终乃不能人人为文艺家，我想也可算人类的大缺陷。于是有志于文艺的人须自有修养的工夫。所谓天才，初无故为修养的成心，实则他自己的全生

命正趋走于修养之途而不自知。从上两段意思反观，就可以知怎样才是文艺家自己修养的方法了。文艺家当扩大己之心灵，与万有同体；他与一切生命同其呼吸，合其脉搏；他心的耳目比肉体的耳目聪明；他永葆赤子之心，而更为发展，至于无穷；他不为物质所限制，不为机械所牵掣，常常超然遨游于自由之天。质言之，他以直觉、情感、想象为其生命的泉源。

文艺家固然要修养，而一般人也不仅以生息于物质的世界为已足，一样的更欲陶醉于广大纯美的艺术之海。即现在尚不能达到这境界，总希望有达到的一天。文艺是艺术的一部分，本着以上的希望，一个人即不为文艺家，也须具有欣赏文艺的能力。这也必须修养。于是有两事有注意的必要：

一、教育方面，宜将儿童所固有文艺家的宇宙观善为保留，一方固须使其获得实际生活所需的知识，一方更须以艺术的陶冶培养其直觉、感情和想象，实际生活能和艺术生活合而为一，自然是最合理想的事，即不能，也当不至于顾此失彼。

二、生产和消费的组织须有所变更。实际生活固然是不可避免的事，人人必须经营；但决不可一生专尽力于此，只可视为消耗心力最少的一件事。这样，其馀的心力情思才可以倾注于艺术方面。

理想所至，固然是惬心快意。反顾人世实况乃殊相悬隔，至不可以数量计。我因此推想文艺普遍于人们的日子当在至远之将来。

## 十一

艺术究竟是为人生的抑为艺术的，治艺术者各有所持，几成两大流。以我浅见，必具二者方得为艺术。唯其如此，此等讨论无须深究。艺术苟有反人生的倾向，无论何人不能对之起慰悦陶醉的感觉，复何得为艺术？复次，艺术的内容固切合人生，（此言人生乃属广义，盖兼包过去与未来、现实与理想、物质与精神而言。世固有认切合人生唯表现过去的、现实的、物质的足以当之，此视人生无异陈物，非艺术家的态度。）则其自身已含有艺术的性质，虽欲强避亦不可得。

即以文艺论，许多创作家明明有各持一义以为创作的主义的。然而看他们的作品，何尝能仅仅表现他们所取而排斥所不取，常常二者相兼，莫能判离。我们想起王尔德与托尔斯太，就想起他们对于艺术上主义的不同，而且可谓相反。然而王尔德的作品何尝反于人生？托尔斯太的作品何尝不有浓厚的艺术意味？于此可见真的文艺必兼包人生的与艺术的。如或偏废，非玩物的作品，即干枯无味的记录，不可谓之真文艺。

从文艺家创作方面言，对于这等讨究唯当持无所容心的态度。因为创作的时候，那唯一的动机便是一种浓厚的情感。文艺家从事观察，入于事事物物的内心，体认他们生命的力，不知不觉间自有不得不表现而出之之势。由于何种欲望，何种原因，是自己所不知道的，也是无暇推求的。这所谓冲动是单纯的，一瞬间的。这时候最要紧的就是顺着心情之自然，教那枝笔将他的张弛强弱很迅速地写出来。写出来的虽然是

墨的痕迹，是很物质很机械的，然而因为这样排列着，唯有这样排列着，所以是这种浓厚的情感的全体表现，而不是连缀文辞的微末技巧。若其时兼有一点顾虑，"我这所作必须是人生的"，或"我这所作必须是艺术的"，则这单纯的一瞬间的情感必且由强烈而转为薄弱，由浑凝而化为碎屑。便是更为反省，欲重现先此所感已不可得，强为抒写，必不能成很好的作品。以其出于重构，违于心情之自然，所以不能探究人生；又以其不能将情感全体表现，即无所谓艺术，纵有之，亦至低。此何以故？因其有所顾虑，有所容心于人生的与艺术的之间故。顾虑把创作的唯一的动机赶走了，还能创作些什么？所以文艺家应当无所容心，什么主义，什么派别，对之都一无所知。唯其如此，所成作品却常兼人生的与艺术的二者。

一首诗，一篇小说，一本戏曲，所表现的或是一个境地，或是一桩事实，或是一秒间的感想，或是很普通的经历，文艺家对之决不认为片断的凑合，而必视为有机的全体，所以能起极深浓的情感。譬诸画家睹山水林木之美而欣赏，他决不会说美在此树此木，而必以浑然的全景为感情所属寄。这等材料所以能引起文艺家的情感，实因通过了文艺家的心情，已是人生化的了。否则物自物，我自我，物我之间隔膜一层，物既不能引起我的情感，我又何必从事于表现？可见文艺品的内容，无论如何必然是人生的。文艺家既将所感完全表现出来，绝不是复制和模仿，而恰是情感的本体，这是何等伟大高超的艺术。所以我们诵读很好的文艺，于述说痛苦流离的，不仅哀其困顿，起满腔的悲悯，于描写佳山佳水的，不仅叹其绝胜，作往游的想望，和听讲故事一样的心情，我们

常常超于悲悯与想望以上，起一种不可描写的美感。这是隔离一切，无关利害，而其美即在痛苦流离和佳山佳水的本身。倘若文艺不是一种艺术品，何以能有此奇异的伟力呢？更从旁面说，诗和小说于描写景物表现性格之处，便是绘画。于顺着心情之自然，依着它的张驰强弱写出来时，那种自然的谐律，便是音乐。至于戏剧，则以有动作的表现，更兼造型艺术的意味了。此可证文艺又必当是艺术的了。

## 十二

文艺作品，无论是小诗、长诗、短篇小说、长篇小说、单幕剧、多幕剧，必须是浑然的一个有机体，而不是支离杂凑的集合体，这是文艺家所当知的。文艺家的情绪想象或触动于外境，或自生于内心，都不会是支离破碎的。无论其内容或丰或啬，以物体相喻，总当是一个融和致密有生机的球体。而作品连缀文字而成，可喻以直线。以直线描绘球体，既不失其原形，又无碍其生机，这就是文艺家最高的手腕。

以上所说嫌其意晦，请更申说。我们观赏好花，谓其有风姿，有天趣，决不以花为多数花瓣花蕊花萼的集合体，而惟有浑然的花的印象呈于腕蒂，而且认为这花是超于物质的，有它的生命的。我们若将它作为画题，当然以浑然的有生机的花尽我们的能力表现出来。虽不能不一花瓣一花蕊一花萼地画成，但并不为零碎的经心和努力。

文艺家以黑墨的痕迹涂于白纸，画家以彩色的痕迹涂于画幅，一样是极形而下的事；而不然者，就因为那些痕迹一

经文艺家和画家的手，已蜕化而为情绪想象了。试于名家诗篇中改窜一两句，读者立辨其伪托。名画上加一墨点，虽童子亦将认为玷污。一两句和一墨点即足以破坏名作家表现浑然的有机的情绪想象的作品而有余，则在文艺家自身，既然起了创作的动机，就当用其艺术手腕不使其作品有破坏之点，是不必说了。

然而文艺家自己破坏其作品的却是常有的事。请将我国旧诗来说。我国旧诗自然有很好的。但到近几代，自名的诗翁产生得愈多，集子也刊印得愈多，好诗反而寥若晨星。他们的诗所以不能好，当然有种种原因，如实际生活和精神生活的不足以培养成伟大的诗人，而作者自己破坏其作品总该是原因之一。

诗人观物兴感，冥想有得，不假研索，诗思自然流露于心底，写出来就是诗句。这等诗句往往是很好的，但决不能在此而外更有所增益。而以前的诗人总不肯将这等自然流露的诗意极自然地没增损地写出来，他们必须渗些传统主义的思想，用些古典的借喻，更于仅得的诗意而外加上些随后凑合的意思。我从各家诗话里看出他们的作诗法确是如此。这么一来，浑然而含生机的诗意早已肢僵体解，送入坟墓了。最可惜的就是他们所谓零句。其实偶然吟得一两句，而且仅仅一两句，已足以表现当时整个的情绪和想象。然而他们说，零句不能算诗，必须足成之。于是拈着吟须，为零句而寻整篇之诗。待整篇成，很好的零句就同珠玉杂于粪土了。我以前也喜欢做旧诗，时常因零句而作整篇，但友人看了，哪句是最先有的，一猜便中。我看友人的诗也是如此。常以互猜为戏。

观以上所说，可知以前诗人不易有好诗的原因在乎种种的束缚，若传统的思想，若古典的文辞，若固定的格律，将他们的情绪想象一变再变，分离破碎，至于全易面目。这就是所谓自己破坏。

我思及此，极为以后的诗坛庆幸。现在所见的新诗虽然不见都好，但因思想的解放，体格的自由，文辞的直录所思，有一种普遍的现象，就是浑然一体，少有牵强琐屑之病。

## 十 三

听见人家说，西洋新派画（我说不出哪一派）注意于浑然的美感，所以不为纤悉的描写。譬如画一个美人启唇微笑，其齿只作一条白痕，不复为之界画，意谓我们看到美人，于一种不可说的赏美的感情之外，不会更审视其个个之齿，所以画一白痕已足。且唯其如此，方能表现美人之美，和别人看到美人时之感情。

我联想起有些小说（我所见的小说只是我国的和外国小说的译本）的繁复的描写和琐屑的记述，觉得这些就是不能见好的原因，其故就在会使情绪思想分离破碎。我述说一种心境，或者大家曾经逢到的：读一种小说，有时冥然自忘，一切环境都无所觉，只觉得书中人物情境都活泼泼地涌现于心头。但有时不然，觉得非常烦闷，几欲废书。繁复的描写和琐碎的记述只使人物情境呆板支离，和我们疏远。于是止见文字，或者止见一桩故事，不复入于陶醉的境界。若是有忍耐心，耐过这烦闷，以下或更有佳胜的地方，便重复入于陶醉。

本来文艺家撰作之时，很容易因过欲求工和反省所感，而有牵强不自然，流于技巧的弊病。凡是引起我们烦闷的，就是中着这等弊病的所在。一篇短篇而有这等弊病，则已失了真文艺的价值。若是长篇，而使我们心情的烦闷和陶醉像波浪似地起伏，则已不成其为浑然有生机的全体，徒然是同一的人物情境的事罢了。何不折为短篇，使之各各独立，成为完作呢？

本年《东方杂志》第一号介绍一位新的雕刻家，他的作品竟很奇怪，凡物的不美的质素他都抽去，只将浑然的美表现于他的作品。他雕刻的鸟没有嘴目羽翼，我们没有看见竟不能想象是怎样，然而一般批评家都称赞他创造的成功。我因此更想各种艺术本有共通的性质，雕刻之法也可以应用于文艺。短篇小说的作法本已有抽去一切不重要之点的一层。长篇小说又何尝不可？长篇短篇在批评家眼光里似乎大有不同。我谓因欲表现情绪想象，使它不犯支离破碎的毛病，而为浑然有机的，无论长篇短篇都应当取这位雕刻家的方法。况且写出来虽或多至几巨册，或少至十数行，其为热烈地涌现于文艺家心里整个的心情则一。多则篇幅自长，少则篇幅自短，更何用有别的容心于其间？所以书中人一瞬的沉思可以多至千百语，经年的事可以一语了之，只求无违心情，无损其作品为整个的有机体，就无论如何都可以。而一切不美的质素，就是不能使我深切地感受的，和因过欲求工和反省所感而获得，但不当强为加入的，自然以抽去务尽为是。

近时的创作品渐渐有这个倾向。我希望我们大家都由自觉而取此，非仅仅由仿效而取此。我想一定可以有比今天更好的创作出来。

## 十　四

现今凡称学校的总要备一具风琴，列一科唱歌在科目里。唱歌本是儿童最欢喜的东西，从他们才会发声的时候就咿咿呀呀地歌唱，好似有醉心的滋味的样子。略为长了些，祖母或是母亲将自己幼时所习的儿歌教他们，他们学习不到三四遍就上口了。有时不知不觉地从小口里发出清婉的歌声，他们自己也莫明所以，所谓熟极而流了。

唱歌一科实兼音乐文艺二者。儿童不为环境所限，得以投入学校，亲近那些艺术，滋养正在萌芽的心灵，这是何等的幸福。但是我颇致疑于现今学校里唱歌一科的不尽善。只消看儿童对此科持何态度就可以知道了。他们听着风琴洪大而沉重的声音，有一种奇异而疏远的神情，或者还在厌恶呢。他们按谱唱歌，起先是讷讷不成句，后来上口了，便随意歌唱，决没有在家里唱儿歌那么醉心而乐意的样子。为什么他们入了学校，反与唱歌疏远了呢？这不得不说教者教授之不当了。教者既没有祖母或母亲那种亲爱浓郁的感情，曲调又是随意采取，而歌辞之不合儿童情思尤为莫大之弊病。一般歌辞之劣陋肤浅，使我几不自信其目，而且十分之七八具备浓厚的教训的色彩。教者教起来，绝不问儿童解此歌辞与否，至其有无兴趣当然更不管了，只教他们照字唱着，发出高低不同的音就是了。

我知道有几处彻底革新的学校，他们的唱歌教授很有研究，看得这一科非常之重，歌辞的撰作不肯随意。但是彻底

革新的，全中国能有几处？他若小邑穷县乡村荒僻之区，一样也有学校，其总数实占极大部分，他们不犹是墨守旧法，依样画葫芦地教唱歌么？我们为幼者着想，即至慵极惰，不能与他们以助力，也当让他们好好地迈步前进，不给他们设障碍物。他们感美的天性，艺术的本能，原是萌生不已的。教他们一科唱歌，致使他们不感美而感淡漠，不好艺术而无所好，这不是给他们设障碍物么？

音乐和曲谱方面且不说，单说歌辞。我以为儿童的歌辞浅明固然是必要，但绝不就是随便说几句话，一样要具备文艺家创作的情思和诗的精神。诗是何等可贵的东西，它能使我们每一个细胞活动而有兴趣。小孩是将来的人，他们尤其需要诗。若他们在学校里唱的全是妙美的诗篇，经这等浸渍似的涵养，一定有几许未来的伟大的艺术家在里面。这不是我们所企望而应当尽力的么？

愿当世的文艺家尽他们的心思能力，多多为学校里撰点适于儿童的歌辞。又愿当世的教育家不要给儿童设障碍物，愿你们为他们的引导者，于教授方面选材方面力求改革，导他们向艺术之路。

## 十五

绍虞说孙福熙君的《赴法途中漫画》可称为“散文画”，是一种综合的艺术的作品。孙君那篇文章随意摄取所见，用画家的手段表现出来，而又不单是写实，处处流露作者情思。我想古人游记好的固然也有，其大部分给笼统的描写和传习的

情思占满了篇幅，所以虽游胜地，不成佳作。这二者不去，即每日执笔，徒污纸张，更何综合的艺术的作品可言？

颉刚游长城后寄我一信，其记游的几段也有“散文画”的价值。现在录于下面以饷读者，即以充我《文艺谈》：

孔诞日我同仲川到八达岭，乘京绥车到青龙桥站。这路自南口西北，重山叠岭中行，越走越高。车行极慢，机车装在车后倒推上去。车路像S形，盘旋而上。此四十里路走了一点钟。一路山色泉声非常的好。在青龙桥下车后，车子进入八达岭山洞里去。我们便由童子领导到八达岭长城上去。这岭既在众山中为最高，长城又捺准山顶上壁立起来。北方本寒本多风的，到了这里，自当寒风来得更利害了。长城势既削，又是年久残缺了，狂风扑人几乎要跌倒。脚下又不容易走，一不小心，跌下去万万没有生理。仲川扳去一块长城的砖，丢下城去，只见碎块像活的一般，极快的奔下去；没有到山脚势急极了，一跳便跳到对面的山上。想来一个人跌下去，也是如此了。小说上形容战阵，每说“木石俱下”，想来也是这样的光景。

到了顶高的堡上，向四围望去，真觉千峰万壑，拱立屏卫。远远的云罩住了山脚。耳朵里装满了北风的声音，对面说话也听不见了。这样的景致是何等的雄伟高壮！

下望居庸关——去年我们去过的，也是很高的

山。介泉要走到城上，风势急，城势削，竟上不去。——真像三层楼上看平屋了。从前人说，在八达岭看居庸如窥井，那未免形容太过。

上去还好，下来真不易了。城势既峭，在在有滑跌之虞。向来城墙的朝外一边，筑雉堞的，朝里一边，筑砖阑的。中途的雉堞已经坏去了几十丈，北风的来更无遮蔽，吹人到南面去，幸亏南面还有砖阑，不致吹下山去。然而靠到南面的砖阑，竟又被风吹住，不得动弹。下去又难又险，不下去尽让风吹，又觉得抵挡不住。这时禁不住涕泗交流（并不是哭，是冷风吹出来的)，暗暗的叫苦了。用力！冒险！才到了城脚。

奇怪！霏霏的下雪了。北京这几天很温和，哪知隔了一百二十里的八达岭便冷得如此。这雪落到我们归去还没有停，想来要落一夜了。李太白诗"五月天山雪"，如今我们虽没到天山，却在八月中受到了八达岭的雪，总是一纪念了。

到了这个地方，才见得从前战伐徭戍之苦。想着前代燕赵筑城，秦魏唐明修城，是何等样的艰难。东胡鲜卑契丹金元乜先等之与汉族交战，是何等样的辛苦。不要说战的时候的"肝脑涂地""血流漂杵"的惨目伤心，便是不战时候的守兵戍卒长年的吸风吃雪，又是怎样的可悲。况且我们所到的还是长城的内城，不是长城的极边。若到张家口等处一看，说不定更要起怎样的感慨呢。

# 十　六

一样的自然界，一样的人的社会，既都是可以供给文艺家做创作的材料的，就应该不论何时，不论何地，都有极好的文艺品产出。何以丰富于这一代的，又俭啬于那一代；丰富于这一地的，又俭啬于那一地呢？

我想文艺家的能事，如果只在记录围绕他的一切而止，则不论何时，不论何地，都可以有价值等齐的文艺品产出。其记录得最详细最确实的，自然算是最好。但这也是大家可以做到的。无论如何，文艺家的能事决不在此。

文艺家决不是一切的忠仆和书记官，他也不是冷淡的傀儡似的一个能作文的人，只随意记些所见所闻以为消遣。总之，他不是役于一切的。文艺家有他的修养，所以有他的世界观和人生观，有他的“自我”。他本着这个接触一切，自然有他独特的情绪，独特的理想。于是他将这些用艺术的手段写出来。所写的自然也不过是人生之断片，永劫之流的一滴，然而化了，化而为文艺家精神所渗透的文艺品了。

在派别上而，其实不生什么关系。所谓写实派和自然派，曾自称为“忠实描写，不参主观的意见”，总可谓作者和作品分离的了。然而何尝真能分离呢？试读无论哪一家写实的作品，于其描写“被侵害与侮辱者”之处，彼虽不痛声疾呼若辈如何如何痛苦，如何如何可怜，而字里行间总隐隐流露同情和怜悯的热诚。这犹是笼统言之。而究其所以然，则以此等同情于弱者之心，实为一般文艺家所具有之最普遍的情感。蓄于

中者深，自然流露于不自觉了。即在下愚，犹有恻隐之心，而况文艺家有特别富厚的情感。

同此一例，故作者之精神如何，即从其作品中映射而出。此无待故欲表显，亦莫能故为隐匿。所以文艺家之能事在以"自我"为中心而役使一切。一切供我以材料，引我之感兴。彼辈固有其精神，但至少亦须与我之精神相融和，而后表现于作品之中。更设一喻：艺术家以自然为最美，艺术之能事即在表现自然。此似乎不容有艺术家之精神参与其间，只有退居自然之幕外而为之忠实模写。然而不然。觉知何者为最美，以及表现自然之内在的生命而不徒模其外象，若不以艺术家之精神为中心，哪里做得到？所以可以说：没有艺术家之精神，自然虽至美，决不会有艺术。

文艺家的自己修养愈益精进，则其"自我"愈益完成，其作品中所映射而出的精神也愈益显明。大凡名作家的作品，我们即不看署名，往往可以断言其为谁作而无误。此不独文艺为然，艺术之事莫不皆然。赏鉴家所以能辨别书画之真赝者亦在此。

同样的抱人道主义的两个文艺家，他们即以同样的事实为材料而著为篇章，依旧各有各的特色，不会浑然无别，如出一手。此何以故？因为事实固然只是这一件，而文艺家精神所注却可以有多方面。我于此事之这一点寄其悲悯，彼于此事之那一点抒其感慨，或为慰藉之语，或为呼吁之声，彼此就不同起来了。就形式方面讲，各人又有各人的格调，也是不会混同的。从事文艺的人常常有一句话："这个题材已经给人家发挥净尽，更没可供写作的馀地了。"我说，凡是真有

"自我"的作家，即发挥得烂熟的题材也可以产出鲜花似的作品来，因为精神所寄不同强为，一定是新鲜，一定是创作，决不是烂熟的陈套。于此可见文艺的生路到处皆是，你有精神役使一切，则可以创作无穷。不论何时，不论何地，你都可以将你的精神融化在里面。你就是一切的中心，一切的先导，这是何等地可以自傲！

除去从前玩物的一类作品不算，现在很有几许心欲趋向真的文艺的作品可以看见。但也有不能动人的在里面，或者是表现不充实，或者是意境太平易。这个缘故很简单，只在作者没有独特的精神，换言之，就是作者的世界观和人生观还没有立定根基。但这个殊不足以使有志的人气馁，因为心欲趋向真的文艺，已是认定了个最正确的鹄的，所缺者磨练的功夫和修养的功夫罢了。从此努力加工，哪有不能达到鹄的之理？

愿我们于读书观世之外，更加意于自己磨练，自己修养。既有独特的精神，不患无独特的作品。

## 十 七

提起小说，大家就会想到这是一桩故事，里面包含着许多曲折，或是悲欢离合的情节，或是出奇异常的行径。吾国所谓小说，除了几部特别出色的，差不多都是这一类。它们都是笔记式的体裁，起迄分明，贯穿一气，便称佳作。他若外国的侦探小说历史小说言情小说等(我只读了些译本)，其大部分亦仿佛类此。读完了一书，所得的仅仅是一桩故事。他

人要我们讲些故事消闲，这些小说就是我们的材料取给所；而他人听了，所得的也仅仅是一桩故事。

这些小说，以我笼统的见解而为论断，其作者与作品常常分离，不相应合。故其所表现每为事事物物之表面，而不能抉其内心。以画幅为喻，则犹如照相片，仅留物之死板的外象，而不能表现其活动的内蕴的精神。更以作者与作品分离，作者之精神不能从作品中映射而出；且以为撰作之事初无关于作者之精神，但求能执笔缀文已为满足。我们可以从一个人的多篇作品中发见其矛盾之点，或者一篇之中也能寻到。在吾国旧时小说中，圣功王道和男盗女娼有时同居于一篇之中，而且双方均不出于至诚，而有一种"姑作如是说"之态度流露于不自觉。

我不知外国小说的源流，就所见译本中观察，似乎在多种倾向里有一种倾向，就是越到近时，大家越认定作者和作品是一体而不是分离的。因此，作者和读者，一方把以前视作小说为暇豫遣兴之事的观念，一方把以前视小说为消遣品的观念，都改过来，大家有个新的观念，视小说为精神生活上一种重要必需的事物。换一句话说，就是小说和人生抱合了，融合了，不可分离了。唯其如此，小说的内容不能不有异于前。仅仅一桩故事未必可以为小说，而极平凡极细微为大家所不注意之事，一经文艺家精神贯注，融化而出之，或者反成名作。而且不一定有事实有曲折，即作者一己之感想，脑海波澜瞬息起伏，亦无妨抒写。

读了外国小说然后创作，固然是很不妥当的办法。而上面所说外国小说的一种倾向，却是创作的一个前提，已经给

我们以重大的指导。作者若有独特的精神，浓厚的感情，则不论若何平凡细微的事，乃至全无事实而唯有感想，都可以为真实的动人的小说。

有一种小说杂志，于其数篇之下标曰“新体小说”，读而推知其馀为旧体。观其如此标示，意若谓两者不妨并存，初无批判于其间。而一种报纸上又大登其点名续作之“集锦小说”。这些虽是平常而经见的事，但总是文艺界的忧虑。

## 十　八

我常说，文艺家创作，应当绝无顾虑，绝无容心，凡派别与主义之何属，批评家对之作何评论，概不措意。苟注意于这等旁的种种，则其引起创作动机之浑然的情感已化而为破碎支离，或且以多所迁就而失其最初之本真，其作品必不能成最好的了。

文艺家固亦有需于批评家。一篇文字已成之后，文艺家自视之觉得已完全表现我当初之情思而深惬于心，倘若仅取自娱而不欲示人，或者不希望此篇为更好的文字。固然无所需于批评家。倘若欲以示人。或者我以为此已最好而实有视此更好的可能，则文艺家就有待于批评家的帮助了。

无论什么事，决不是粗疏的工夫可以做得来的，文艺品更是如此。我们操作，虽说这个工夫等于写录，并非故意的做作，然而此写录云云，并非漫不经心任笔所之的意思。我们应有画家描绘景物那么精细，音乐家排次音律那么和谐，雕刻家刻凿模像那么致密。这等都是写录的工夫。然而又不

仅仅是没有灵魂的机械的写录，文艺家所谓写录应是如此。

文艺家既然有了以上所称的工夫，其作品还未必一定能好，此其故亦复多端，或由于实质之本不完美，或由于情感之未臻深浓，或由于表现之不能活跃，或由于风格之没有殊致。这等在作者自己往往一再审察而不能发见，所谓当局者迷，确是有的。批评家于此就可以给文艺家许多帮助。批评家用分析的方法衡量其各部之是否完美，更以整个的印象而批判其是否浑凝，据其所得，撰为评论。这就是文艺家一面光明澄澈的镜子。（文艺家也可以析自己为二，一方为作者，一方为批评者，只须视自己的作品与人家的一样，就也可以从自己的镜子里照出自己来。）文艺家恍然有悟，即据此而修正自己的作品，凡诸缺点，去之务尽 于是以示人则更能动人，论其价值则视前更好了。

由前所说可得一义：文艺家于创作之时，固当只知创作不知其他，以保持其独创之情性，而成篇之后，则当极虚心地容受批评家的意见，修正自己的作法和作品，以期达于更好更动人之境。

现在时代，文艺界似乎不似从前这般寂寞，但严格说来，真的文艺家实在不多。我尝和友人说：在现在这等社会里，大家看什么事都没有诚意，感情又非常薄弱，文字供消遣的观念还深中于一部分人的心里，很不容易产出真的文艺家。这个当然不是一朝一夕变革得来的，要这些都改了过来，才容易产出真的文艺家。所以至早的说法，真的文艺家现在当还在幼稚园里。

批评家与文艺家是相辅而行的，现在的批评家又在哪里

呢？

我欲文艺的曙光烛照我们的土地，不禁触处有感而起无穷之忧心。

## 十　九

听人说，俄国人酷嗜文艺，他们视文艺为生活上的必需品。许多文艺家乘此机会，便借文艺以启导民众。至今俄人竟先成为觉醒的民族。我于此说殊觉其有味，但也使我反顾境内，不怡于心。一样是人类，何以他们遭了困苦的境遇，演了灰色的悲剧，终乃产出伟大的文艺家和爱好文艺的民众，使这等背境逐渐改变，而在我土却大不相同呢？

一部文艺作品的产出，无论是创作或译述，我想一定比某督军到哪里，某阁员没有出席更重要而有意义。但是人家往往注意于后者，而于前者则漠不关心。便是偶然和文艺品遇见，他们很不经意地看了一过就算了，更不会深切地感动于心，萦想竟日。有的更因情思和己不同，仿佛食品不配口味似的，还要信口发出些无谓的批评和诅咒。报纸杂志所载的文艺品更和河里的泥沙一样，再也不会引起人家的注意。出版的日子去得远了，这等作品也就埋藏得更深了，谁还去发掘出来一尝其滋味？这是现在一般人对于文艺作品的情状，在例外的只有很少的人。

有人说，中国的文艺作品太少了，在这很少的范围中不一定有可以动人的，所以大家不加注意。但是现在通外国文的人也不少了，何以对于外国的文艺作品也不感兴味，只将

所通的外国文为维持生计的工具呢？其间对于文艺有兴味而肯负介绍和批评的责任的又只有很少的人。

更从他方面讲，我国人又未尝不欢喜亲近文字的作品。我坐在航船里，遇到顺风，舟子就拿着一本石印细字的小本子在那里阅。火车里面的乘客也时常有同样的情形。店家的伙计也有这等嗜好，柜台就是他们的书桌。便是一班乐生享福的先生们，也要买些杂乱无章、名副其实的杂志，看看里面所载的小说戏剧或诗歌。有些学生们也是这样。

这等人所求于所读的东西的只在消遣。他们一切都看得不过如此，自己落在不幸的陷阱中，已是很少感受而不觉得什么，便看周围的人们也和自己差不多，便信自己之所处并不是不幸。于是对于一切没有问题，只任物质的自己一天一天地活下去。既没有问题，当然没有什么欲求解答，因而真的文艺送到他们面前，他们反而要疑忌而却步。这于我们何所用呢？谁要去研究探索这等不关于己的问题？谁耐去上这等沉闷的功课？我们闲暇无聊时，取些可供玩娱的书消遣就够了。

需求和供给原是彼此呼应的。一般人有这样嗜好，所以有在报纸上大书特书而不可以言文艺的小说，所以有多方杂凑不具宗旨的杂志。

这里批评家又应负有一种责任了。他应以清明的目光，诚恳的意思，介绍真的文艺品于群众，逐渐导他们于嗜好文艺，视文艺为生活上必需品之途径。一方竭力抨击供应人以消遣的作品，使之渐就减少而终达于零。如是，文艺才能和群众接近起来。

## 二十

读别国的文艺品，最重要的在领略他们的思想和感染他们的情绪。但是获得了这等思想情绪，不就是情绪终止点，也不是从事创作的发轫点。什么事情固然贵乎自觉，其与外铄，有深浅精粗的不同。但严閟的心幕往往因无所触发，竟没有觉悟的机会。而一语之启示，却能引起深切的醒悟。启示之来袭我心，如响斯应，深深印合，虽云外来，实亦内感。此与纯出自觉者似异而实同。外国文艺品之可以帮助我们者就在这一点。我们固然有自己独特的思想和情绪，但一与别国的融合，或将更为高超而深挚。文艺的发展本是多方的，而其总共的归途则一。我们读了别国的文艺品，或且更易接近于总共的归途。

这说的是读别国文艺品的要旨。其实读别人的作品统是这样。除此而外，我们再也不能从他人的作品里取得什么。如当创作之时，于他人作品的实质方面或形式方面一有取携，便同写字的临摹，图书的翻版，只是徒劳精力，不能为文艺界增益些什么。

宇宙之大，事物之众，哪一件不是文艺的实质，哪一种结构不是文艺的方式？许多爱好艺术的人说，宇宙就是一首伟大的诗篇，岂是虚语？所以有独创的精神的人，其创作决不会与人从同，他也不肯与人从同。假设两个有独创的精神的人就同一事物而各以文艺表现出来，他们还是各有各的精神，各有各的形式。本来文艺之事不同机械，是穷极变化面

各臻其妙的，哪有从同之理呢？

许多文艺品到我们的眼里，哪一篇是作者感受极深，不能自已而后创作的，哪一篇是作者好为弄笔，模楷他人而强作的，往往很容易辨出，仿佛他们自己标注在篇末似的。这个办法也极简易。凡是取材不拘于一隅，形式又极其变化的，大都属于前者。其属于后者的，往往可以归纳为一个公式，那些作品只是从一个公式里编列出来而数目不同的几个算式罢了。不但我国笔记式的小说有公式，便是近今所见的言爱情、言侦探、言妇女和劳动界的痛苦的小说，其大部分不也可约之以一个公式么？

凡是配合公式的作品，作者不一定有精密的观察，不一定有浓深的感兴，只须随意找些人物和境地就可以成篇。这个法子固然很容易，要每天有作品产出都可以。但是有独特的精神而于文艺抱真诚的人必不肯如此做法。何以故？就因为辱没了自己。

大家摆脱这等公式，注意于自己的修养和宇宙的观察，自然可以成很好的作品。愿从事文艺的同志们都走这一条路。

## 二十一

前天同几位朋友闲谈。一位朋友说："有一个外国小说家，他不论到哪里总带着一本小册子。遇到使己感动的景物，或是表现出种种不同的性格的人物，或是富有意义的一段事情，虽然一鳞一爪不成浑然的全体，总要竭力记录下来。——材料丰富时也许很占篇幅，否则即一句两句也就完事了。待

到他创作一部小说时，大部分材料早已在他的小册子里，随事随情，取给无穷。”又一位朋友说：“这个作法我不很赞同。”他没有说出不赞同的意思。以我猜想，大约以为许多人物情景既然从异时异地采集得来，现在拼合一起，必然有种种不调和的地方。不调和便是破碎支离而没有活气，这是文艺品之大忌。所以这个作法是要不得的。

我想这位小说家的作法和我的又一位朋友的不赞同他的作法，竟未可遽尔断言孰是孰非，因为这个还须看作者之精神和艺术如何。作者之精神和艺术很高，用了这位小说家的办法可以使他的作品更益完美，如果差一些的，用了这个办法就可以使他失败。以下请申言此义。

所谓作者之精神高的，他的思想必然独立而不事依傍，他的情感必然深厚而观物入里。他做出许多的作品，总是极强烈地显出他的个性。设个不一定确当的譬喻，他仿佛是一根索子，无论什么东西穿上，都是很配合似的成一贯的次序。他随时随处加意观察，就随时随处得到经历，这些事物固然是各各离立，不相凝合，但一入他的经历，给他的精神的力灌溉一过，就融和为一，凝成浑体了。他从事创作，必然觉得有一个浑然的有机的意思必须倾吐出来，虽然所写的是今日此地的事，也许写入往日别地的经历。他并不拘于时和地，他只知表现他这个意思。许多成功的小说家差不多走这同一的路，虽然不一定用小册子，而深入自然精密观察，却是一例的。他们平时的经历越多，他们的作品也越丰富，越活跃。一篇作品之中往往不是作者一时的经历。作者创作动机的引起确是一瞬间的事，这一瞬间，既往和当前的经历凝集于心，不

生分别，抒写出来，不伤其为浑整，那就是佳作了。

至于艺术，这是无论哪一派的作家都要具备的。一事一人的背景，一言一动的情态，虽然不可故求雕琢，落到虚伪非真的程度，而欲其越调和越生动，当然于真实经历之外需加以艺术的修练。浅略地说：于小说中描写一个地方一个时候的景象，以为书中人物事情的背景，自然要以最与那些人物事情调和的写入。但真实经历所得却并不十分调和。艺术极高的作家就能于他的经历中取一个最适合的来换上。小册子里的记录和记忆里的内容，到此一样地具有大作用了。而小册子里的，因为实录当时的见闻情感，或者更为真切而活跃些呢。

至于精神和艺术俱尚待修炼的作家，如用此法，自精神上讲，则于一篇中或者要显出矛盾的地方，因而无以见其个性；自艺术上讲，则或者要露出琐碎拼凑的痕迹。我们读小说不是有时要觉得莫解其意旨所在，或觉得有些材料是强为加入、可以不用的么？从稳妥的办法，还不如就一瞬间一经历所得，尽可能的力量表现出来，不当此为玩耍而出之以诚意，反可以成浑整完善的作品。

自然，伟大的小说家属于前一类人。我们有志于文艺的不妨先居于后一类的地位，慢慢修养，当然也可以成为第一类。

## 二十二

大凡一国的文艺自有其独特的性质。试取若干篇章使素

然杂厕，也容易辨认孰为某国之文艺。这一种独特的性质便是一国人的真优点，其文艺在世界上有位置即由于此。而野心家所鼓吹所教训，笃旧者所保守所争持，虽一时也或震耀世人的心目，实则决不是其国人普遍的特性，入于文艺就不能增其光彩。

文艺上所谓各国民众之特性，并非如政治家等所云，有此可以与他国相抗衡。此种特性原于自然，内基于各民族之天禀，外化于天时地势人事之种种环境，遂融结为种种性质。人之境遇受支配于经济和政治者至大，而经济又与政治实为合体。所以在同一政治范围内的人们其境遇大略仿佛，其特性之外显也就大略相似了。

拟古主义的文艺里难见各国人的特性，因为那些文艺之前，还有个型式在那里，作家着眼于型式，向之而趋，越努力越无以显此日此地之真人生。必待文艺已含了写实的精神，对于一切真实不虚，而后所表现的为真的人生，里面自然含有民众之特性。

近代的文艺里，俄国的最显出他们民众的特性。他们困苦于暴虐的政治，艰难的生活，阴寒的天气……却转为艰苦卓绝希求光明，对于他人的同情更深，对于自己的克厉更严，这就是以“爱”为精魂的人道主义。俄国的文艺里几乎无一篇不吐露这一种福音(就我所见译本而言)，不单是对于受痛苦者悲悯，尤能于堕落者之心灵中抉出其未尝堕落的真性，以为若辈更生之勖励。可见俄人对于他人无所不爱，敌人击我骂我，我正怜他而欲为劝勉，或者是他们的常事呢。俄国的文艺里有最丰富诚挚率真的情意，几乎没有玩笑的语句，卑

陋的意思。这也是当然之事。视人生为醉梦的人们对于一切才诽笑，轻薄，虚假，冷淡。俄人视人生至真诚，爱人又超越寻常，形诸文艺，自然使读者如遇恳切诚挚的好友了。

日本的近代文艺，以前不大有人翻译。以我臆断，或者因为他们有些人不很使人满意，就此连他们的文艺也看不起。改一句成语来说，是“恶屋及乌”。这种成见不是治文艺的人应该有的。他们新文学运动已有数十年的历史，今且入于已有成功的时期，定有许多很好的作品，以成见而不为介绍，终究是爱好文艺者精神上的损失。曾以此意告绍虞，请他翻译几篇。近来读到几篇译作，觉得他们的文艺也有一种特色，差不多可以一望而知。他们的文艺里含着深浓的爱和清丽的美。他们也爱好和平，憎恶争斗，和一切人们相爱，但并不与俄国文艺同其面目。一件细小的事故，一句平常的话，通过他们文艺家的情思就化为爱和美的融合体了。我想农业国里的人因为亲近自然，事必互助，所以爱他的观念很发达，而且喜欢和平。一班侵略派是私欲迷了心的，是以和他们的伴侣刚是相反，我们且除开他们算。俄国农民最多，日本也是农业国，所以国民性俱有人道主义的倾向。而日本景物清丽，胜游无算，更养成了尚美的特性。二者合并以入文艺，就成了日本文艺的特色。

文艺可以养成美好的国民性，美好的国民性可以产出有世界的价值的文艺。我国近来新创的文艺里似乎还不见什么特质。这是文艺家应当注意而努力的。

## 二十三

文艺批评是文学上极重要的一种业务。文学进步的民族对于这一事剖析精微，综观指归，和治科学的抱一样的精神。这固然是非常之好。但在新创文学才有萌芽的民族里似乎不十分适切。且无论批评家与创作家往往是同时诞生，没有伟大的创作家的时候，未必会有伟大的批评家，即有之，也与当时的一般人不相呼应。他的批评虽好，而社会既不解容受，作家也无从得益，这也是徒劳的事。所以在今日之中国而为批评家，眼光断然不可降低，然而不妨只讲大体，但就作品之精神方面衡量，而置精微于不论，列艺术手腕于次要。如此，才可慢慢导引，慢慢修炼，以期作家和读者同时长进，而共进于文艺复兴之光明时期。

我尝告友人说，我们评论作品，最重要的是那位作者的人生观须是在水平线以上，作品差些还是其次。友人很以我言为然。我们认定真实的作品里必须含有作者之精神，作品与作者决不是彼此分离的，我们就应先评论作者。作者不可尽识，更不可尽审其人生观之如何，然而有他的作品在，那就什么都不能遮掩。每一篇作品无不呈露作者之态度，或是真诚，或是玩戏，或是恳挚，或是冷薄，一一自已显明，望而可知。态度何以各各殊致呢？就因为各有各的人生观。我说只须求其在水平线以上，则以我们有许多伴侣玩世不恭，物质迷心，不流于空虚便堕于禽兽。以言人生，实属不甚确当。以此入于文艺，文艺岂不遭其玷污？倘若其人已有人生的觉

悟，衡其程度已超出于水平线之上。其人苟有所作，对于黑暗方面必然有所深恶，对于光明方面必然有所希求。虽或艺术手腕不很高，表现和描写不十分充足和真切，而必有供人一读之价值。且其根本既然树立坚牢，则从此而渐趋发育，正大有希望。譬如黑色的质料，要做白色的衣服，那是万万做不到的。既然是白色的质料，则任凭什么式样的素洁的美丽的衣服都可以做成，只须你有剪裁缝缀的技术。所以现在的批评家当赞许作者持真诚的态度，人生观在水平线以上的作品；同时那些反乎人生的作品，应当给予严正的攻击。凡是作者抱着一种观念，我写这些是供人家消遣的，那就该受攻击。文艺决不是供人家消遣的东西。你要供人消遣，便是你对于文艺态度不真诚的表示，便是你的人生观尚未能与水平线相齐，你的作品就要不得。一般的群众是盲目的冲动的，没有批评家冷静的审察，明亮的提告，也许要认粪土为珠玉。批评家的责任不重大么？

## 二 十 四

我常常觉得我每篇小说的作成是受了事实的启示，没有事实，我就不想作小说。那些可以归纳为公式的小说固然可以赶快制造，限时交货，可是我不愿意那样干。我想事实即使浅易平凡，我们如能精密地透入地观察，就可以发见它的深刻和非常。这深刻和非常，论其质必然含至高之美，论其用必然深切动人。倘若离开事实，能从哪里去寻找供我们作成文艺品的材料呢？

我们遇见的事实多极了，不尽能作为小说。必须自己对于这一事感兴非常浓厚，然后可取为材料。这个理由很简单：万物万事本来都可以写小说，而各人对它们的感兴却不尽同。倘若我对这一事异常淡漠，那就只见其为一事一物而已，据以抒写，使之再现，怎么能引起他人的感兴呢？自己的感兴非常浓厚，那么此事就活跃于心，既为整个，且含生气。当尚未写出来时，还没有此篇的无数词汇和种种语句，但是此篇的思想情绪萦绕于脑海，其味醇美，作者已经比读者先自享受无上的慰悦了。

复次，我们要写出这些事实，并不是为它作记录，是因为从这种劳力的经营里，可以寄托自己独到的思想感情，换一句说，就是表现自己，这是人生第一等感到满足的事；在人呢，也可以从而增进无量的了解、安慰和喜悦。知乎此，则无论写的是极黑暗极卑贱的事实，总有强烈的反抗的呼声和希求光明的祝祷潜藏在里头。即使写的是一件光明欢愉的事，也决不仅仅歌颂这光明欢愉而止，必然足以引起人高尚美妙的同情心，而作更进一步之想。这才是具有伟大的能力和价值的文艺作品。

材料既已选定，不宜随意写出，最重要的是剪裁修理的功夫。这个功夫的目标，在乎求全篇之更益完整周密，并非追求虚伪文饰的技巧。一切无谓的枝叶必须去得干净，足以破坏全体精神之完整的一句言语一个动作都必须删去。其他如不调和不匀称的人物或景色，也必须加以适宜的艺术制炼，务使合于美的条件。无论何派作家，写实总是承认的，这好像是个基本。以人类表现人生，当然写实。但所谓写实，乃

就人间世所实有的一切而表现之。所以因不调和不匀称而有所更换，只须无妨于本体，也是可以容许的，而且因此可以收到更美满的效果。

于是开始动笔了。虽然我们用的是人家用惯了的许多词汇，人家已经写过的许多语句，但我们要悉数忘却，一概不管这些。我们只就心灵所感觉的，以独创的语句表现之，以自己的智慧运用每一个切当的词。越欲其真实，越须独创。最后就是完篇之后的诵读了。诵读能告知我们哪句话没有神韵，哪个词不够活跃。我常常因诵读而修改原稿好多次。

## 二十五

我们从事创作，须牢记着这"创作"二字。天地间本来没有这一篇东西，由我们的劳力创造出这一篇东西来，要不愧为"创"才行。单单连缀无数单字，运用许多现成的语句，凑合成篇，固然不可谓"创"；即人家已经说了的话，我用文字把它再现出来，也不可谓"创"。必须是人家不曾有过而为我所独具的想象情思，我以真诚的态度用最适切的文字语句表现出来，这个独特的想象情思经这么一番功夫，就凝定起来，可以永久存留，文艺界里就多了一件新品。这才不愧为"创"呢。

如此说来，创作不是很难了么？人们的想象情思往往相去不远，哪能有这许多人家不曾有过而为我所独具的呢？我以为这一层忧虑殊可不必。同是人类，心情一切固然相去不远，但相去不远的是粗浅的浮面，决不相同的是精微的内心。

文艺之事本来导源于心灵，果真我们的心灵明澈而机警，则不求其与人立异，而自然不与人同。譬如我们见一个十五六岁的女子抱养婴儿在那里哺乳，若徒观外面不为深察，则止见一个幼稚的母亲哺伊的婴儿罢了。感念一动，涉想便人各不同：我同情于母亲，怜其无知而已负重任；或注意于婴儿，悯其天禀之必殊脆弱；或味深意于天真之爱；或致慨叹于民识之稚。大略言之已如是。更加以时空之背景，互异之观点，其精微不同之处或竟达于千万。不比几十个小学生同算一个加减法的算题，得数会完全相同。还忧虑什么呢？

所以我们欲有创作，决不要逞空想而从事猜度，也不要抄捷径而思得倚傍。文艺以情感为要素，情感不是可以悬拟或假借的。猜度即病不真，倚傍即病无我，都不会成就很好的创作。我们要以心接物，极真诚地和一切抱合，极亲爱地和一切留连，细至一花一草、大至社会群众，我们都要认识他们的本真。因为这等本真通过了我们的情思，而我们与这等本真所附丽的一切又是混凝为一的，所以也可以说是我们的本真。将这些写出来，是世界一切的真象，同时是作者所独具的想象情思的自己表现，是作者的生命的痕迹，里面含有个性。好的文艺无不是这样，而以心接物的作者又极容易做到这样，并不是很难的事。我们尽可奋勇努力，舍去曲径纡道，无所恋恋。我们的前面全是康庄。

写出来须以最适切的文字语句，其实也非很难的事。言语的根本是情意。情意是独具的，所以语文也有特别的风格，彼此各殊，不会混同。我们尽可大胆地率真地写我们的文字。传习的语法，典故的借用，都足以使文字与情意远离。我们

一概不去理会它们，自由挥写，方可以完成很好的创作。

## 二 十 六

好的文艺往往使人起一种无可名言的感觉，往往使人感泣。不但写出了人间深潜的悲哀至于使人感泣，就是描写人间的至爱，人间的至乐，也使人像喝了醇酒，入于陶醉的境界，无可奈何，唯有对它感泣。在这样深深感动至于感泣的时候，世界尽归遗忘，自己与世界为一体；唯有这超越的心灵和文艺中的精神胶黏融合，凝而为一；一切欲求没有了，一切界限没有了，小我不存，唯见大我：这是我们可以从文艺中得到的享受。

久安于迷梦的群众茫然无觉，只是徒生徒死，相继不绝。一部很好的文艺作品出来，可以使群众从迷梦中跳将起来，急于想探索人之所以为人。一个民族具有极好的特性，但是隐而不显，偏而不普，就无从见特性的伟力。一部很好的文艺作品把它表现得切实而且明显，立刻可以使这种特性普遍于全体，特著于世界，在文艺发达的民族里，这样的例子实在不少。

我觉得人与人之间若是平常地相处，无不是异常隔膜。自己一个牙作痛，心焦气闷，日夜不休，过后还要絮絮叨叨地向人诉说怎么痛楚。要是人家跌破了头，呻吟几声，就要不耐烦，厌恶他，晚上还要恨他扰了我的清梦。这虽然是极其平常不值一说的事，其间却隐隐显露出人间的寂寞和枯燥来。再看看我们每天经历的种种，哪几件是超出范围之外不是这

么样的？恐怕很少吧！

要使我们的生活丰富多采，一定要先去掉这寂寞和枯燥，那就必须打破人与人之间的隔膜。隔膜既破，彼此的心都是赤裸裸的，一层薄雾似的障翳都没有，而后可以互相了解，互相安慰，互相亲爱，团结众心而为大心，一次呼吸与全世界的呼吸相通，一个感觉与全世界的感觉相通，一己的狭小扩张而为无穷的广大，这是何等新鲜有味美妙可爱的生活啊！果真达到这样的境界，则一切消极的问题全可消除；人们努力的只有求生活的更加向上，更加前进。

我们希望这种生活的实现，当然要找到一条正当的途径，取得一种适用的工具。制度的改革固然可以收到一部分效验，但是内心的事恐怕不是仅仅改革制度就能奏效的。能够担此重任的只有艺术，因为艺术的职责就在于表现一切的内心。尤其是文艺最为适切，因为文艺像流水，最容易普及，人们与文艺最便于接触的缘故，有了真切动人的文艺，那么作者与读者的心，读者与读者的心，都彼此融合，或在天之涯，或在地之角，形迹虽然隔离，精神的交流却并无阻障。前面所说一篇文艺作品可以使群众兴起，民性发扬，就足以表明这是可能的了。

我这些意思是说明文艺有一种极大的力量，就是打破人与人的隔膜，团结众心而为大心。所以我歌颂文艺，歌颂伟大的文艺家。

# 二十七

近时之新文学运动自然是受了西洋文学潮流的鼓荡而兴起的，但决不是抄袭和贩运。介绍外国的文学作品、文学理论、文学源流和文学批评等等所以重要，所以有价值，乃在唤起我们的感受性，养成我们的创作力，也就是促醒我们对于文学的觉悟。本来觉悟这件事非常奇怪：不得其机，往往累千百年而群沉酣梦；一人高呼，立时万众跃起。其在个人，往往师友劝勉、典籍熏陶而一无所成；常人之一语，偶然之一会，灵心顿会，反而大得解悟。国人对于文学素抱一种谬误的见解：一方视为玩弄之具，一方视为卫道之器。本此见解而从事撰作，当然长居于黑暗时期，没有永久辉耀的作品出现了。这是个深沉的酣梦，是必须促使觉悟的。而介绍外国文学便是一种最重要的方法。

和外国文学接触，当有几种想念：他们的文学是什么东西？什么作用？他们的撰作持什么态度？什么方法？要都能解答。不是说一切顺从仿效，而是可以和素来所持的见解两两比较。经过一番诚实精确的比较，能够辨出个优劣是非来。至此，我们对于文学的见解更新，从酣梦里觉悟了。这个绝对不是摹仿，因为感而有悟，悟发于内，是自己的创新和进步，是真实的获得。但是这里头有一层重要的意思，就是从接触而想念，而解答，而比较，而觉悟，先必须能够深切地感受，才能有最后的真实的获得。否则只见外国文学的形貌，一切想念且无从生，更何能有获得呢？

感受性和成见及玩戏态度是相拒的。本来文学上的趋向也同别的事一样，只求个更优善更完美，没有己国和别国的界限可言。不幸我们的文学沉埋于黑暗时期，根据我们的向上心，当然要择善而改趋。但是许多有成见的，以地域言，则己国的无一不粹，决无可以易换；以时代言，则古昔的必胜于今，因而不胜仰慕。存心若此，则接触之先，对非出我土不属古昔的，已预有排斥之心，及其接触，自然轻蔑掩没了审察了。至于以撰作为玩戏，又是国人的习惯。诗钟谜语，群视为文人雅士的逸致。即自以为有为而作的大文章，也多含有傀儡登场的性质。他们既视文学为一种玩具，则与外国文学接触，自喜得到一种新的玩具，也会以此供他们无聊之消遣。其较好的，无所知于根本，只为盲目的服从，摹仿形式借取材料以为创作，究其实也是玩戏之伦。这两等人实际是一条路上的，因而不能觉悟是当然的。

因为有成见和玩戏态度，对于文学的见解不能觉悟，于是介绍外国文学以图促醒。觉悟虽不仅由于外国文学的感受，而感受确是促使觉悟的一个有力的要因。然而那种根性还在，那就无论迎拒，都不能深切地感受。见解既无改于旧，哪里会有新创的文学？而且这样的如环无端，也许没有一天会跳出旧轨来。新文学的基础现在还是非常薄弱，这个当是多种原因之一。

对于外国文学，摹仿或袭取是自堕魔道。但感受而消化之，却是极关重要。我不是说这个是最终点，感受而消化便是满足，我的意思是必如此才有对于文学的觉悟。这仿佛一条水平线，由此上升，乃有无穷的汹涌灿烂之观。

# 二十八

前面说文艺有一种伟大的力，可以团众心而为大心，此就其积极方面言。其实于消极方面此说亦合。我们无所痛苦于现在，即无所希求于将来；不感一切的不满足，即不复求有所满足。必须感到不满足，感到身心的痛苦，便努力趋向光明，务欲得到一个胜于现在的境界。可见这个"感到如何，的感觉，实为向上进取之源。要引起这种感觉。文艺就可以显出它伟大的力量。有许多人久处陷阱之中，因为无所激刺，也就安之若素，毫不起反省或疑问之心。有许多人天天号苦，刻刻烦闷，只是凄惶悲叹，而不知此世此地，真堪谓痛苦者不在此而在彼，已却止见其小，罔识其大。有许多人盲求冥索，志愿不遂，毕生碌碌，竟无成功，而不知人生所趋原非此途，认的既误，更何成功可言？这一班人是何等地不幸！然而遇到伟大的文艺，他们就会忽然跃起，觉旧境之不可再居。或者认识到真实的痛苦，而奋力求所以解免之方，期达于心安愿遂之路；或者改正人生观念之鹄的，从此而得到新的生命。伟大的文艺何以能收这样的效力呢？因为伟大的文艺必能汇集一时代的精神现象而活跃地表现出来。那些作者观察时世，有感于心，本其一己之精神，传状一切之微奥。他不仅以如实写记，单单给人家看一个实况为满足，而于示人实况之外，还要指出一条路径，那是超于实况的，引人家去访问，然而又不是教训。一般人感受了他的思想情感，不知不觉地如火炉添了煤，自然会烘烘地发出高热来。如此，不是

文艺于消极方面也能团众心为大心，使群众齐趋于向上进取之途么？至此境界已不复为消极。伟大的文艺对于群众只在激起，只在提高，原是绝对积极的东西啊。无论属于什么派什么主义的，究其极，察其精，差不多都是这样。

在一个广大的人群里，骤然问：我们现在的精神现象是怎样？我们的悲苦是什么？我们的希求是什么？我们的优点和特性是什么？恐怕一时要答不出来。便是答得出来也不见得确属真际，绝无误会。有人说，要求这等的解答也非难事，详细的调查，精密的统计，都能满足要求。我以为不然。这事是属于精神的，不同物质数量之学可以统计，即统计而成，也是一种死板的记录，可以入人之目，难能感人之心。唯有经过文艺家精审深入的观察，体会其真际，而又伴之以深浓的情感，艺术的描绘，故能遮其粗浮，显其精髓，写成一种创作。读者对之，至于忘其为文艺家之作品，只觉即此篇幅便是自已生活的总和，已之忧喜悲欢即书中之忧喜悲欢，已之思想行径即书中之思想行径。又因书中实寓有作者之最高精神，所以于深切感受之际，即不自知觉地被引入于向上之路。除了文艺之外，若调查、统计、报告等，可以做得到这样么？一种作品表现时代的精神现象愈真实，愈活跃，则感受的人愈众，团结群众精神的效力也愈大。这就是更为伟大的作品。

## 二十九

现在从事文艺创作的人，从发表的作品来看，似乎大部

分是住在都会里的。这是必然的现象：都会是潮流激荡的大海，住在里面的人自然受到它的沾润；学校里的教学，报纸的鼓吹，师友的讲习，都足以引起对文艺的兴趣，进一步就努力于文艺的创作；社会现象的黑暗，传布消息的便捷，又极易刺激富于创作力的人的心灵，引起他的种种情绪，不能自已，必欲表现于文字而后快。我想这些就是创作产生于都会的原因了。

但是作家集中于都会，也不是文艺界的好事。我们既然有这么些同地同时同趋向同期求的一大群伴侣，彼此有什么忧患、疾苦、快乐、希求、特性、专长等等就一概不容埋没，应该全都表达出来，使彼此大家知道，也使其外的人大家知道。这所谓忧患、疾苦、快乐、希求、特性、专长等等，要是全群的、普遍的，不是部分的、偏举的，须得从全群人们心的深处去听，单用举一反三的简单方法是不甚可靠的。居住在都会的作家即使能听到都会里的人的心的最深处，也只是考察了全群的小部分，都会以外的人不知要多上若干倍，他们的心声可没有听到。因此他所写的作品感人的力量就不能普遍。入于人心的文艺原是从人心里提取出来的，写成了文艺，还是贡献给大群，这才是具有普遍性的文艺。这种文艺的产生，我以为先要做到作家不一定住在都会里而后有望。

一位友人曾对我说："现在有许多治文学的。治文学而喜爱创作的，很想作欧美之游，以为这对自己必然有很大的进益。其实文学不比别的，就自己修养说，无待于所居必为欧美；就吸收原料说，凡所接触都足以供我抒写；况且要想建

立我国的新兴文学，尤须从我国全群人的心中去吸取材料，从我国全群人的前途着想而点起引路的灯来，那么侨居欧美，与中国大众隔膜，岂不是正好相反的打算？所以今天的作家应当多多旅行国内各处，无论穷乡僻壤，山村水集，都须印有作家的足迹；各种社会，各种生活，都该汇入作家的脑海。作家如果真有这样的热诚和兴致，我想我国有世界价值的文艺的产生决非渺茫的事。"这位朋友的话正合我的心意，我愿同时代的作家经常作国内各地的旅行。

不仅是旅行，文艺家还应当居住在乡僻之区，贫民之窟。愚昧和贫苦同样是不幸的事，我国全群人的绝大部分陷入其中，当然最先要帮助他们一跃而起，脱离这不幸的魔窟。试到小村落里或是都会的贫民区里去，你就可以听到一些鄙俗，惨苦，简直同于叫喊哭泣的歌声。他们虽然不幸，但是也有人类爱美赏美的根基——喜爱唱歌。这就是他们的一种表示：他们非常需要文艺家。文艺家领受了他们的期求，与他们一起居住，自己的心和他们的心同其呼吸。顺应他们的需求，指引他们的路径，创作很好的歌给他们唱，使他们的叫喊化为乐曲，哭泣转成笑声，这是何等有意义的事业啊！

作家们，你们不一定要住在都会里。

## 三　十

现在的创作以描写黑暗方面的为多。固然，今时而为社会的观察，几乎无一处不是黑暗。但是单单描写黑暗，而不究其最初最真的原因，不指示一条理想的光明的途径，就不

能很使人满意。文艺创作原没有一定的方式，有了方式便不成其为创作。然而描写一件事实，总是含有究原指归的意思，或为明言，或为暗示，那就随着创作家的精神和艺术而各异。倘若不含这等意思，直可说这一篇创作没有精神，仅仅连缀了十百千万个文字罢了。凡是真的文艺家决不会做出这等没有精神的创作来。他对于一件黑暗的事实必起种种的感想，深切而精当。及他作为文章，虽或取写实之法，不参己见，实则于无形之中，己的精神已与人以多量暗示了。

单单描写黑暗方面，文艺的范围未免太狭窄了。况且放宽眼光以观，中国亦不见得全被黑暗笼罩住。譬如中国的农人，倘若我们凭着纯粹主观的见解以为观察，则见他们肩上压的力所不胜的重担，勉强地痛苦地敷衍着，他们又是愚昧，因此断定他们是非常之苦，我们唯有怜悯。或者说他们的劳动不是自己所乐为，他们只为命运而劳动，所以不是正常的生活，艺术的生活。实则我们倘为深入的观察，就见许多与此不同的地方。我们可以看出他们也有无上乐趣。当他们插秧的时候，淡蓝的天覆盖着，清婉的鸟声歌唱着，汪洋的水田没了他们的小腿，嫩绿的秧在他们的手里，他们两脚只顾后退，右手只顾插，男的女的各呈一种优美的姿势。这个当儿，他们决不想什么生活的劳苦，租税的催迫，他们又并不以为这是快乐，像平常人满足了物欲的快乐，他们一切都忘，只知劳动，只知己的力有惠于手里的秧。其实唯有这等超于苦乐之境的感觉才是真的快乐。而他们是时常享受到这等快乐的。又看当太阳已斜，绿草的斜坡上铺好了天然的锦褥，他们农作倦了，枕着锄头沉沉地睡觉，一会儿醒来，精

神又振，立起来四面一看，又表出他们独有的骄傲。类此之处，不一而足。文艺家固然要描写出人间的至乐；物质方面的困苦固然要表现出来，以期其革除，精神方面的快乐尤当表现出来，以期其扩大和普遍。文艺家果能投入各种社会里，领会各种生活的真味，我想决不至仅仅看出里面的黑暗方面和痛苦方面来，应当有潜隐的人类的最高精神发现出来。这等最高精神自然是非常可贵的东西，可以贡献于当时和未来的人们。无尽的宝藏只等人去开采，文艺家应当努力。

## 三十一

近来上海出版界新出有几种杂志，很足使有志于文学革新者起深长的忧虑。类似这等性质的杂志，前七八年本来是极多，后来渐渐消灭了。它们勃然繁兴的缘故，当然因为有许多人爱看那一类书，所以投机家乘此机会做一番投机事业。更因为那一类书的感染力造成了许多新染嗜好的人，于是他们的营业愈益发展。不坚定，好浮动，差不多成为我国都市中人的普遍心理。无论何事，踊跃从事于先，终至颓然废弃于后。投机性质的杂志的发行既然也是社会事业之一，那就未能外此，不过两三年而营业不振了。于是他们改换方针，竞趋奇鄙，至于编纂《黑幕》，果然群堕术中，利市三倍。然而不多几时，群众又弃而不睬。从此报纸上此类书报之大字广告渐渐缩小，终至于不见。我方私幸，人们的自己觉悟究竟是可以希望的，时代到了，谁都愿意趋向光明，此类书报的广告不复大书于报纸就是一个确实的证据。谁知不然，大不

然，到今年而它们如春草再生了。因而知道这等杂志以前的消灭不是他们悔悟，别求新的生命，而是相度机会，待时再动。他们唯一的态度——营业则决不肯改换。现在他们认为时机已到，大家读书的欲望比从前略为增进，而出版界又颇有百花怒发之观。他们以为略加伪饰混杂其中，便可以遂他们的愿望，于是报纸上又大书他们的广告了。

他们依然说什么"醒世"，什么"改良社会"。我说这等话且慢说，且将"世"和"社会"摆在一旁，先问一问自己。我们没有什么可以授与他人，只有他人表同情于我们而因之感动。这个"感动他人"不应自己悬为行动的鹄的。我们有高超的思想，恳挚的情感，对于自己真实，对于一切都真实，他人自然因我们而感动。但我们自己也许没有觉察，或者觉察而并不在意。这是说无论哪一个，既然自认为积极地欲求完成人生的人，都是如此。而文艺家更是如此。文艺家不应有旁的顾虑和鹄的，只有磨练自己的思想，涵养自己的情感。总之，自己修养是唯一的分内的事。文艺家从事创作，不是以文字供他人作玩赏，而是将自己表现出来以示他人。所以真的文艺家的作品里都含有他的生命。而他人读了也必定非常感动。这所谓感动，或则激起群众的觉心，或则慰藉群众的郁苦。并不悬"醒世""改良社会"等语于口于笔，而其效自至。

我说这些浅显的意思，希望一般旧面目复活的作家采纳了，诚实地自问一番，省察一番，再从事操作。我们做无论何种业务，总要对它有真兴趣，并且深切明透地了解它。我所欲劝告的作家们决不是"嗜好与人异酸咸"的人，他们所以有不很正当的作为，是给别的嗜欲诱惑，所以我尤愿他们改

换以文艺营业的态度。

## 三十二

一种美丽可爱的花，人人都希望亲手去种植它，看它发芽，抽条，含苞，放花。我们以前的文艺界非常黯淡和寂寞，比拟起来，差不多是一个乱草芜杂的花园。直到近时才有新文学运动一丝儿芽似地透出来。这是所有人们的欢喜。而我们居此土，居此群，更加有特别的欣慰和希望。芜杂的花园里有了好花的芽了。此后只须努力保护它，培养它，芟除杂草，不使它受到损害，我们就可以有一个绚丽美好的花园，那种花就可以给我们以醉心的慰悦，酬答我们对它的经心。这是何等地重要而有趣味的事，谁不欲尽一分力？即因才和境的关系不能于此尽力，也必然有希望它生机顺遂、发荣滋长的诚心。至若非唯不加助力，且别栽一种恶臭的野草来分享那土地的养料和天上的雨露，这似乎是损害他人，抑且损害自己的事。花园是我们的花园，整治好了大家可以有个安顿身心之所，究竟彼此都便宜。若因一时的无谓的恶戏阻遏了新芽的生机，到后来总要引起心底的懊悔。待懊悔时，芳春已过，要享受快乐只有希望明春，这岂不减损了自己的幸福？

文学之事本不宜规为方式，谓必须如何如何才是好的，如何如何便是不好。但作者对于文学的观念和态度，其中最根本的却不可不具备。若并此而不具，则立根已不坚牢，更无其他可言了。文学是作者感情和思想的，也就是人格的表

现，又具有美的质素，所以能感动他人。这其间有很重要的一个意思，就是必先有作者的人格而后有文学，不是抛弃作者自己在一旁而伪造出情思话语来填充篇幅。所以文学只可以任其自然产出，决不可以勉强制造。文学不是商品，性质绝对不相似。决不可以文学为投机事业，迎合社会心理，不顾一切，加工制造，以图利市三倍。我们至少要存着这个观念而后从事文学，方不至走入歧路，白费心力。我们应当爱惜可贵的心力啊！

我们治一切事，都应当将全心融入它的内面，万不可以之为无聊消遣。否则是否定一切，其实等于一切不做。我们从事文学，就因为它可以寄托我们的全生命。倘若出之以游戏的态度，在己以为无聊消遣，于人复徒供玩弄，这等人自以为心在文学，实则一无依归，茫然无主，可说是天下最枯寂最浮荡的人了。论其流品，或在沿门卖艺的歌者之下，因为他们的作品止使人领受如何如何一段情思话语，决不会因此作品而将作者和读者的精神连结起来。我们总要以自己的精神扩散开来，与一切人连结，才见得生活的真实和丰富。至少要持这等态度，才可以有所操作。

我希望我的伴侣大家努力于美好的花园的新兴，所以对于走入歧路的有所规劝。没有精至的意思，缺乏浓厚的真诚，是我们的惭愧。

## 三十三

我欲以诚敬的心劝告一般以文学为玩具为商品的作家。

若是喜欢营业，则现时取得赢利的事业正多，只须是正当的光明的，就可以任选一种，竭尽心力，终身以之。从你们乐于为此的性情看来，知道能够为成功的实业家，满足希求富裕的欲望。至于从事文学，却绝对不是一桩营业。你们错认了，将它和布帛菽粟一例看待，这实是于人于己两不利的事。在你们自己只图个仅足温饱，在他人则领略你们的商品之后，只感得淡而无味，或者还引起了憎厌。而最受损害的还要轮到文学。文学是何等高洁神圣的东西！它是宇宙间的大心，它含有一切的悲哀、痛苦、呼吁、希望等等。不仅如此，它还要表示出消灭悲哀和痛苦，实现呼吁和希望的唯一的伟大的力。一切人将于它的王国里得到安息的愉悦，进取的勇气，人己两忘的陶醉的妙境。现在商品化了，于是所谓文学，不仅披上了垢腻的外衣，连它的肌肉筋骨乃至每个细胞都渗透了污浊卑鄙的质素。它是人间最弱小的心。它的唯一的低微的呼声便是"钱来！"它只含着玩笑、滑稽、奇怪等等。它除了供人一笑之外，更没有一丝一毫的力量。它的国土非常狭小，或竟至于无，并不足以容纳人的一足一趾，也决没有人愿意归往。我的可怜而希望其改辙的朋友们！你们何苦做这等于人于己两不利的事呢？还不如正当地经营别种事业去。

你们如不愿弃去文学，我则又有一个意思要请你们采纳。我记得一位政治家有言："凡为政治家的，必须别有一种维持生计的职业，一面将衣食问题解决了，一面才得保持政治上的人格。"他的意思以为政治是不涉于私的事务，而即以政治为职业，决不能保持公正廉洁的态度，所以要使它和生

计问题判离。文学也不是私器，它的不能和生计问题混合，正和政治一个样子。所以我就这么说：凡为文学家，必须别有一种维持生计的职业，与文学相近的固然最好，即绝不相近的也是必须，如此才得保持文学的独立性，不至因生计的逼迫而把它商品化了。我的朋友们！现在经济组织尚未变更的时代，为一己的口粮而努力实是谁都不能避免的事。照你我的理想，最好那不良的组织立刻变更，将口粮问题统统先行解决，此后不必再事顾及。于是各人做各人爱做的事，喜欢文学的便专治文学。但这个时代不能一步就跨到，你我又偏偏爱好了文学。若就将文学去换口粮吧，因为结果有许多损害，所以觉得不妥；若是弃去文学吧，心里又有所不愿。烦闷悲伤是没用的，徒然使志气委顿。唯有上面所说两面兼顾的方法，似乎还是过渡时期所适用的。你我可以去做农，去做工，那些也是真实的有味的生活，而且又是有裨于文学的啊。

更退一步说，从事文学而竟受纳物质的酬报，此事在现社会中极通行。那时你我必须有一种观念，就是那些酬报不是以文学换到的，文学不是因，酬报不是果。那些物质的酬报是我们生存权内所应得的。而我们的致力于文学，则纯由爱好，别无他因。这一点认清了，就不再有别的动机，专由我们的思想情感到必欲倾吐时方才有所撰作，此等作品自然有作者的人格和动人的力量潜藏在里面。我们希望我们的作品更高深纯美，尤当绝对地尊重我们创作的动机，它必须居于完全主动的地位。我们更当明白的便是这个观念在不良社会里才见其价值。论理是当然如此，无待推想的。我们同当

一方面努力求进于生计不成问题的境界，一方面从了解文学真际的立场以从事文学。

## 三十四

我们从事创作，所写的必然要是从真际去体会得来的，必然要是从自己心里流露出来的。若是依傍人家的定例，仿制人家的产品，便是无谓的行为，毫无文学的价值。这个固然。但我想无论何事，实质和形式常常是互相关系的，而文学尤其如此。文学的精神即寓于其本身全形式之中，一样的实质，若是形式改换了，精神也就随之而异。所以文学的实质须出于独创，这是当然。而其形式之不宜依傍门户，必求新创自铸，也是非常重要的。

我们新创的作品中，往往发见有不注意于这一点的地方。描写一条河，一枝花，一个动作，一种状态，往往用极流行极普通的方式，形容词语都是习见的那些。若加注意，大家一定可以觉察出来。完美的作品必定是浑凝的整体，不是无数个体凑聚而成的集合体。它需要那些字那些句，唯有那些字那些句才能容纳全体的精神，而且每一字句都要如此排次，唯有如此排次才是最好。一个字一句话的不真切，不自然，不活跃，不新鲜，就会使全体的精神委顿无力，使具有生命的文学变成陈腐的滞拙的文字组合。粗略地看来，这似乎是一件微小的事，远不如实质的重要。谁知有许多失败的，原因就在乎此。我们切不可随意，切不可贪懒（我想大约因为如此），将现成习见的字句来表现我们新鲜独特的思想情绪。要

非常地精细，使一字一句都出于真际，经过审择而后写定下来。

有人说，创作既然要纯任创作冲动的自由，现在因为用字造句的关系而旁的经心，不将使作品成为支离破碎的么？我说，我们只要真诚地观察事物，真诚地尊重自己的情思，则应当用怎样最适切的字句，应当取怎样最完好的排次，都是自然可能的事，随附于创作冲动里面的。试看许多伟大的文学家的作品，不是因为他们对于一切非常真诚，所以极天然地写出真切、自然、活跃、新鲜的字句，表出他们自己的风格，使他们所写的精神完满，具有永久和普遍的价值么？

## 三 十 五

我相信我的可怜而愿其改辙的朋友们以前和现在的做法是受别种势力的驱策，而不是本质恶劣。所以我不愿诅咒，而屡屡为之祝福。今请更进一言，就是：希望你们站立于时代之前。

你们不是曾经迎合世人的嗜好习惯么？不是曾经造成世人的堕落心理么？你们费了劳力，积极的力量一毫也不曾见到，而一部分人本来没有堕落的嗜好习惯的，你们却授与他们了。他们自有新的嗜好习惯，自然求索适于他们的消遣品。你们更多方迎合，尽量供给。这是匿居于众人的背后，伺候颜色，仰承鼻息呀。

你们倘若摆脱了别种势力的羁绊，就得光复你们清明澄澈的良心。那时你们一定要悔：悔自己做的事毫无意义，悔

自己给人家以心灵的损害，悔自己沦于乞人怜笑的地位，辱没了自己。

这一悔，仅须这一悔，就有无上的价值。你们决不愿再做已经悔了的事，这正如无论什么人一样。到那时，别种努力的强大和专横，你们一无所觉，你们就可以上新的道路，做有意义的事业，这事业是人己两利的，而且是增高你们的人格的。你们是解放了，新生了。

你们曾经从事文学。文学是个大海，巨川细流无不容纳。容纳的量越广大，越显出它的伟大和美丽。你们果真是川流，它正含笑作歌欢迎你们的归往呢。你们要做有意义的事业，精神一换便异从前。你们可以高唱新生之歌。

于是你们非特不愿意迎合嗜好习惯，不愿意养成堕落心理，连平平常常地描写一种社会的实况，记载一个人物的经历，也觉得没甚意思，徒然耗自己写作和他人诵读的精力。你们必须有最高的思想，如何如何的世界愿意它实现，如何如何的精神愿意它普及，而且不但能想，更以异常的热情全心倾注其中，融和无别，那时才成就你们的创作。而那些所谓如何如何，因着你们深厚的感染力，深入于一切人之心，终至理想的转而为现实的。你们不就是站立于时代之前的英雄么？

世上已经这样做的人不是没有，但是还不多，所以效力还单薄。你们果真悔悟，必定愿意加入已经这样做的人的队里。一切人正盼望你们呢。

# 三十六

我最近曾叫学生随意作文，不出题目，但示范围，不论诗歌、小说、故事、剧本，任作一种就行。他们非常欢喜。做成的几乎全体是小说。里面所含的思想不是童话里的陈套，便是在家里听来的无聊故事。实际他们并没做什么出来，不过翻译了所知的为文字，或再略为更易些罢了。这是我的一个失败。

我本欲看他们的心，辨认他们的想象和情绪，从此而扩充我的了解，所以叫他们这样作文。我虽不能实证，然而我能猜想他们一定有想象和情绪等等，和成人一样，乃至和大文艺家一样。这是大家都这么想的。现在叫他们将自己的写出来，他们偏偏将自己的隐藏，却将别人的显示出来。这是什么缘故？我想，他们读童话听故事，一方面增进无穷的兴味，一方面也容受一种方式——想象和情绪等等，乃至意话故事的方式。增进兴味固然是很好的事，而容受现成的方式往往致引起一种成见，以为童话故事必须怎样怎样才像，必须怎样怎样的事实情思才配做童话故事。若是这么想，他们就有几多不需要的审虑，因而妨碍他们的创作。他们也许灵机忽来，妙绪纷至，自己有一种新鲜丰富的想象，深挚真切的情绪，确是可以成很好的文艺的。但他们不敢依着自己的意思抒写出来，他们先须与素稔的方式衡量一下。衡量之后，觉着两者很不相类，便以为这是没用的，不是可以撰成文艺的。于是那些很好的质料捐弃了。终至于他们要么不作，作

起来必须依据传习的方式。

我曾想，若是不给学生读什么东西，单教他们运用文字的法子，也许有真的儿童的情绪和想象的文艺产生出来。但这是决不可能的事：即不给他们读什么东西，而他们有听闻，有视见，从这两个源泉里他们依旧会容受许多别人的东西进来，哪里可以防遏得尽？并且由容受而消化，正是一种引起或扩大，绝不是什么伤害。可虑的实在是所容受的退转而为方式。所以一方面由他们容受，一方面要防引他们视所容受的为方式而弃自己的于不顾，这是我们对于幼者文艺能力的修炼上最当与以助力的事。

同样的情形也落于一般创作家的身上。创作家由古来的、近时的、本土的、异域的文艺作品里，容受到无限的思想情绪等等，就极容易因有此等容受而限制自己的创作能力，或者竟将自己的隐藏，很勤劳地创作，只是复制了现成的货品。

我们固然应当多量地容受，但要慎防其无意中成为我们的前定的方式。我们凡有所创作，不论质料还是方式，总须是我们自己的。

## 三 十 七

最近，上海的报纸上刊载一个使我痛心的广告，我想一定有许多人和我同感。这个广告几乎使我不相信自己的眼睛，然而确确实实是印得很大很清楚的字。语句是："宁可不娶小老嬷，不可不看《礼拜六》"，以下就是《礼拜六》周刊的目录了。

该刊每期的广告总有几句叫人难受的开场白，这一回是更为突出的罢了——不知道以后还有什么更为突出的话想出来。

这实在是侮辱，普遍的侮辱：侮辱文学，侮辱他们自己，侮辱所有的读者。我从来不肯诅咒人家，现在，我非诅咒他们不可了。无论什么游戏的事总不至于卑鄙到这样地步，游戏也得讲究高尚和真诚。现在既然有写这两句话的人，社会上又很有能够容忍这两句话的人，类似的语句几乎常见于报纸，这不仅是文学前途的渺茫和可虑，而且是整个中华民族奋发前进的渺茫和可虑了。

然而我们有这样的信念：人们最高精神的连锁是文学，使无数弱小的心团结而为大心，是文学独具的力量。文学能揭穿黑暗，迎接光明，使人们抛弃卑鄙和浅薄，趋向高尚和精深。既然如此，我们怎么能任文学的前途真个渺茫和可虑呢？

我国与文艺接触的人实在太少了，我们的希望当然要求逐渐增多。就是少数接触文艺的人，又缺乏辨别能力，不明白他们爱好的东西究竟是什么性质；我们的希望当然要求他们具有辨别能力，明白了解文艺的性质。但是现在的新文学运动能不能影响本来不曾接触过文艺的人呢？能不能使迷途的人辨明正确的趋向呢？实在不能不假思索地回答个“能”字。且不说从来不曾接触过文艺的人；一部分入了迷途的，他们既已接触而且成了爱好，当然要继续接触下去。可是好的正当的非常稀少，力量非常薄弱；坏的荒谬的当然要乘机而起，供应他们的需求了。确实的，好的正当的文艺除了少数几种杂志和丛书以外，还有什么呢？

看了前面所说的那个广告，我们不要徒然伤感，应当格外努力。当然，我们先得着眼于曾经与文艺接触过的人；他们爱好失当，不自觉地认非为是，已成习惯，与我们所谓真正的文艺往往不愿意亲近，这一层障碍首先要打破。我们应当摸清可以打动他们的方法，设想怎样写作他们就愿意亲近了，然后从事写作。这并非迎合迁就，而是"因势利导"，实为是给他们以强烈的讽刺和正确的纠正。他们接触了新的，既然不觉得不习惯，就会屡屡接触，因而潜移默化，进入新的途径，这一层是我们现在极须注意的。同时，从事文艺的人要尽量增多，才能扩大文艺界的范围，供一般人广泛汲取。

我相信前面所说的那种广告总会有绝迹的一天，时间的早晚，全看我们努力的程度如何。

## 三 十 八

照现在的情形，新文学运动止限于一部分杂志和报纸。以中国人民之众，而和那些杂志报纸接触的人止是个很小的数目，此外能读书报而不愿和那些接触的一定远过于接触的。而不能读书报，天然不会接触的，更是个最大的数目，只差不到全数。若长此以往，则创作译述的人无论如何努力，产出的文学无论如何高尚完美，结果还是一小部分人的事，就全体言，终不得成为爱好文学的民族。全民族的人生活动要进化，丰富，高尚，愉快……文学就是重要原力之一。沉浸于它的怀抱里，我们就有热烈的希求的情绪，强固的迈往的意志，我们就可以发挥我们的伟大。倘若文学（其果有价值

与否还是说不定）的影响止及于极小一部分，而大大部分绝不相关，我们的希望岂不终成渺茫？

在前面一则里我说了如何使不愿接触的人逐渐地接触起来。现在我要为大部分的天然不会接触的设法。我想要使他们尝文学的蜜，须要创作家多多为他们创作些食料。他们不能识文字，但他们有口有耳，就不妨与文学接触了。各地都有一种演唱故事的人，如京津的大鼓、苏州的弹词评话之类，喜欢听的实在不少。乡村的茶馆里，劳工的工作场里，或者乘凉的场上，消寒的炉旁，差不多都以讲"山海经"为唯一乐趣。又随口发声，唱吟歌词，也是一般人的普遍习惯。我以为从这几条路径，创作家就得了下手处。能于此多多努力，就可使一般与文学无缘的不幸的人也认识真的文学的面目。简单地说，就是创作家要做出作品来，代替那些大鼓、弹词、平话，更做出故事歌词来供给人家谈讲歌唱。

外国有名的创作家往往将古来的传说重为写定，我想我们最适宜采这个方法。凡是古来的传说，它的传布一定很普遍而深固，这已得了吸引人心的便利。重为写定，则于旧形骸中渗入新灵魂，以旧分子凝为新组织。虽然外貌仍是以前的那件东西，其实已化而为真的文学了。无论读的听的，将不自知觉地受它的感化，使其生活日趋长进。

叫不识文字的人享受这等新作品，自然重在请他们听。于是演讲歌唱的人就成问题。现在那些唱大鼓说评话的与文学是完全隔膜，但创作家何妨与他们接近，让他们练习，使为自己的喉舌？现在各处多有通俗演讲的团体，这真是创作家最有效的喉舌了。

写这等作品，须要以最浅明的文字。这个若是伟大的创作家写出来，也决无损其为最好的文学作品。能叫人自己去读自然最好，所以补习学校里最好以此为读物。现在有些专教年长失学者的补习学校里也用“天地日月……”小孩子也觉沉闷的教科书，实在不是妥当的办法。

至于歌词，各地原有的很有些是很好的文学作品。我们此须选择，或是修改。创作当然是很好，而重要在将好的上口唱出来。

这样，或者可以慢慢地养成民众好文学的习性。

## 三 十 九

我们最当注意的还要数到儿童。现在的成人与文学疏远，实在是一种莫大的损失。倘若叫儿童依着老路，只是追踪前人，那就是全民族的永远的损失了。所以他们须得改换新路，立定在新的基础上。

新路新基础怎样呢？看了旧的就可以从反面推求出新的了。自我们的祖先以至我们，才一入世，便堕落在陈腐束缚的境遇里。我们原有可以发出深浓的情绪的本能，而外境拘牵，或竟阻遏，使我们不得发抒。我们原有可以磨练强固的意志的本能，而外境制止，或且戕害，使我们因循颓废。我想自我们而前的人都应抱有一种冤抑：试想孩提之时受父母的养护，虽然父母是非常爱我们的，而因不明白什么原理，一定也与我们以许多不自认知的损害。长而涉世，则社会的黑暗，生计的压迫等等，又使我们生活简单，情思干燥。因此

种种，我们爱好文学的泉源怎得不枯涸呢？民族的不爱好文学是境遇造成的。休说伟大的创作家须有先天的禀受和后天的素养才能产出，便是酷嗜文学的人也要自幼成习，才能终身以之。先天既无所禀受，后天又多方摧抑，务使与文学立于两岸，创作家和酷嗜文学的哪得不少？若说我国的集部书实在不少，读书吟诗的也是很多，则我要问：他们做的是不是真的文学？其中很好的是不是止有数得清的几部？而读书吟诗的又都因为真诚的非盲目的爱好而读和吟么？

我们为着以后的儿童的福利，须要给他们以与我们当初所遇的不同的境遇。这并不是文学上的问题，而是要他们爱好文学非这么从根本入手不可。我先要请求为父母的，儿童的一切本能都让他们自由发展，更帮助他们发展。那些是文学的泉源啊。我不曾见备受遏抑的人而为伟大的创作家，或者为真能爱好文学者。我相信中国伟大的创作家还在摇篮里，所以我这么请求。我又要请求为教师的，不要将学校成为枯庙，将课本像和尚念梵咒那样给儿童死读。你们可以化学校为花园，为农圃，为剧院，为工场，……他们在里面有丰富有趣的生活，一面用你们的眼光选择很好的文学给他们读，不仅是读，且使他们于此感动，于此陶醉。我们固然不希望个个儿童为创作家，这是不可能的事，但不可不希望个个儿童能欣赏文学，接近文学。

希望今后的创作家多多为儿童创作些新的适合于儿童的文学。现在提起儿童用书问题便觉得非常恐慌。学校为儿童布置一个图书馆，把不很惬意的书统收了进去，依旧有书籍寥寥之感。至于儿童读的杂志竟是没有。无论是天才或常资，

要有所成就有所酷嗜，总得先有所感染。有没有文学熏陶的儿童，当然有不爱好文学的民族了。我们幼小的时候，往往背着师长看些《水浒》《三国演义》《红楼梦》以及诗词传奇，引起了文学的兴趣。我想以后的儿童决不可待他们偷看，偷看则已有许多好机会错过了。当初我们看的固然是很好的东西，但里面的思想情调不合于现代的一定很多，倘若叫他们也看那些，难免与他们以潜隐的损害，或者我们已深深地感受了。那些东西不妨待他们到研究文学史的时候再看，而现在最急需的却是新鲜的滋养的食料。创作家怎得不多量地供给，安慰他们的渴望呢？这也是伟大的事业啊。

## 四　十

现时创作家的作品差不多有个同一的倾向，就是对于黑暗势力的反抗，反面就是希求光明。最多见的是写家庭的惨史，社会的污浊，兵乱的苦难，而表示深恶痛恨的意思，愿其尽归泯灭。这决然是未来的光明的第一闪，创作家的趋向真不错。

但是有些情形似乎还要注意。

有些作品取材很随便，没有经济的手段。试想天下的事物和人类的情思是何等地繁多，即在黑暗方面的也是不可数计。在这不可数计之中取出一件事物一个情思来，著成一篇文字，要使人人都能感动，随文字里的笑啼歌哭而笑啼歌哭，必须采取其中最扼要最精警的一件一个，更从其中采取最扼要最精警的一段或数段，方能达到这个目的。如其不然，你

越是连篇累牍地写个不休，人家看了越觉得厌倦，引不起什么同感，于是你的精神是白费了。所以取材务必精当，必须取最足以表现这么一个意思的事物情思来完成你的篇幅。

有些作品单描写事情的外部而不能表现出内在的真际。试看能够表现性格的画像，它将最能传神的部分充分描写，其外不重要的部分竟可弃去不写，这不是疏略，正以显出创造的艺术手腕，所以得成其为具有生命的画幅。至若照相，则外面的形象一些也不漏，都为留下个死板板的痕迹，而最能传神的地方也平平而过，不为特别表出内面的精神。说它肖似，果然，但止肖似了个浮影，内在的性格何尝肖似呢？文学作品单写事情的外相，与此正是同样的情形。更有一种，细屑不重要的地方，其实不需写入的，也支离破碎地描写。这不但不能增益全篇的完美，反而破坏了全体的浑凝。多幅树的剖面图断面图不能合成一幅很好的树的画幅，与此是同一个意思。文学的所以感人全在能攫住一切的里面，而极精神地自成为一个机体。我们必须于此点注意，才能成功。

要表显出一个情意，必须有适度的材料。要使这个材料具有生命，入人之心，须要用最适切于表现这个材料的方式。有些创作里，往往有材料不足之嫌，譬如果实，还没充实，已遭采撷，使吃的人不满所欲，非常可惜。有些纳种种事物情思于同一方式之中，或者袭用古来的、近时的、本土的、异域的方式，范围自己的材料，间接以限制自己的情意。譬如行路，舍弃广道，偏入狭巷。这难免受有形或无形的损害。我们要有成功的作品，须要使质和形都是饱满的，和谐的，自由的。这样才能满足我们的欲望。 1921年3月5日至6月15日发表

# 就是这样了么？

新文学运动就是这样了么，仅仅有了一二种杂志，几部丛书？提倡鼓吹的文章曾经同潮水一般，忽地涌起来；可是不像那秋季的大潮，有浩茫伟大之观，才有点儿汹涌的意思，便退潮了。我们的理想，新文学运动不应该像潮水，便成大潮，也有退落之时，何况止成了个小潮呢？

也有种种原因。本来没有对于文学的正确观念，只视为赞颂、揄扬、抒愤、诉穷的符号的，他们是绝对的不愿意接触新文学。呼号于码头，劳作于工厂，锁闭于家庭，耕植于田野的，他们是前生注定与文学绝缘，当然不会接触新文学。有的确有接触的机会，但一接触眉就皱了，头就痛了；他们需要暇闲的消磨，新文学却导他们于人生，所得非所求，惟有弃去不顾而已。于是为新文学之维护者，只有已除旧观念，幸而不与文学绝缘，能欣赏艺术，欲深究人生的人，这个数目当然是很少了。就是这少数的人，一边提倡鼓吹，一边容纳领受，便作潮也不能成其大。看看成效是很少，影响是很微，奋勇的心就灭了大半；应说的已经说了，其馀的还待创作，还待研究，于是呼声低微了，或竟停息了。现在的情形就是这样了。

但是，我们深信新文学是一切人一切事业的滋养料，安

慰与希望，愉悦与鼓励，都含在里面，就不能不希望他的波纹无限扩散开来。我们又看别的民族，小工唱大诗人的诗歌，孩子观演名作家的戏剧，虽然不过是主观的见解，总觉得比较的好，又不能不引起羡慕之心。本着这希望与羡慕之心，热烈的勇气可以如火一般地再燃了——重行鼓起新文学运动，向多方面努力地运动！要改正一般人对于文学的腐旧观念；要使与文学素来绝缘的人尝到文学的甘甜；要供人从优美的艺术；要导人于正当的人生。我们不愿听"就是这样了"，愿新文学一天有一天的发展和进步！

1921年11月1日发表

# 盼　望

文艺实在是人人需要的东西，同衣服食料一样。只看至愚极笨的人，他听人讲感动的故事，也能默默点头，深深欣赏，就可见文艺的力是普及的了。不过文艺超于物质，假若斲而不与，也不至于饿死冻死，因此人家便看得不很重要。然而精神的冻馁是永久的伤害，一经冻馁，便赶快加衣举箸，先前的伤害已不可磨灭了。所以能得多多接触文艺总是一种幸福。

现在文艺的供给实在太稀少了。黑幕派的，专供人消遣的书籍杂志，态度不正，不能入数；只有几种外国作品的译本，不满五种杂志。按时供给，益进于新，本是杂志的优点。就现在的杂志说，《小说月报》偏重小说，《戏剧》杂志专研戏剧，各治一途，工分则精，确是很好的事。但是诗也占文学中一大领域，却没有专事研究的杂志，在贫乏的中国文艺界里，很有创办的必要。

十天以前，《时事新报·学灯》刊载一个《诗》的出版预告，颇引起我盼望的热情。美国有新诗的杂志不满十年，日本才有了两三年，但因此而产生了许多新诗人。我国一般人对于“诗是什么”这个问题，还没有清楚明确的观念。由于韵律的废除，句调的自由，新诗又往往受人家的非议和辱骂。而创

作之浅薄和模仿之弊病，又极须纠正的必要。我盼望《诗》能尽他的责任，一方向人家宣告什么是诗，一方向进取深造的方面努力，因此而唤起许多新诗人，一齐来供给一切人从精神上的必要品！

这虽是个小乐园呵，——他们广告上的话——我盼望他们为一切人的灵魂安憩之地！

1921年11月1日发表

# 骸骨之迷恋

假定诗的作用是批评人生表现人生，我要对刊行《南高日刊诗学研究号》的诸位先生说几句话。人生是固定的，还是变动不息、创进不已的？倘若是固定的，那么从前的人怎么批评怎么表现，今天的人不妨从形式到内容一起照抄。倘若是变动不息、创进不已的，那么诗也应当有变迁和创新。这用不着什么高深的研究，就拿我们的日常生活来说，就有种种更换和扩展，所以可以断言人生不是固定的。然而为什么会有照抄从前的批评人生表现人生的诗学研究呢？

塚墓里的骸骨曾经有过生命。但是骸骨不就是生命。那些从前的生命或者留下一些精神给后人。可是后人必须认清，那是从前时代的精神，可以供我们参考，供我们研究，但决不是我们的精神，去珍重塚墓里的骸骨。

不幸《诗学研究号》却犯了我们所说的反面的毛病。旧诗的生命，现在是消灭了。旧诗的精神存留在以前许多诗家的集子里。我们研究文学史的时候，这是很重要的材料；或者开卷讽诵也可以得到精神上的快慰。刊行《诗学研究号》的先生们，并不做这两种工夫，却在那里讨论作法，发表诗篇。我不得不很抱歉地说，他们是骸骨之迷恋。

旧诗为什么已经成为骸骨？这不必细说，说的人多极了。

一、用死文字，二、格律严重的拘束，就是使旧诗降为骸骨的重要原因。要用它来批评或者表现现代的人生，是绝对不行的。

"生也有涯"，精力应该用于相当之地，不要迷恋骸骨吧。

1921年11月12日发表

# 对鹦鹉的箴言

从前谈诗文，喜欢讲“派”讲“体”。能够入某派归某体的，方才能够列入作者之林。所以作者们冠冕堂皇地讲“派”讲“体”，论诗文的书简里，“派别”差不多是个重要论点；而诗题之下往往标明“效某某体”。

这些众多的先生们可惜不肯动脑筋！略动一动脑筋，他们必将自惭形秽，避匿不遑，决不敢还是冠冕堂皇地讲“派”讲“体”了。试想压抑自己的情思，强就别人的范围，强制自己的喉舌，摹拟他人的声音，还算得上作者么！

旧体的文艺品，具有永久价值的固然不少。可是忘却自惭的先生们偏要跟在背后作鹦鹉，鹦鹉叫嚷得太繁乱了，就觉得人声寂然。因而具有永久价值的旧文艺不免随同遭到些讥谤。这诚然不应该，但也得原谅听厌了鹦鹉的人。

新文艺总不至于复蹈故辙吧？我说这句话不免太直觉了。但是我要为自己辩护。新文艺是不满于旧文艺而兴起的，谅来不至于重犯旧文艺的毛病吧，这也是推想中当然的结论。

然而事实并不然。我现在只说诗坛，已经有许多鹦鹉羽毛丰满，引吭而鸣了。首创新诗的是胡适之君。跟在后面学胡君的，居然散见于报章杂志，大概是引譬设喻，以见作意，激昂慷慨，以警世众。近来在诗坛独树一帜的是郭沫若君。而

追随郭君的又随处可见，大概是赞美宇宙，倡言大爱，叠章重篇，好为豪放。此外如俞平伯君沈玄庐君刘大白君的诗，各有独特的风格，就有成为偶像的资格，足以招来许多鹦鹉。读者如果略一留心现在诗坛，对我的说法谅来会有同感。

倘若此风日长，那么中国新诗的前途真可忧虑。少数偶像即使全是成功者，鹦鹉却决无成功之望，诗坛不将太寥落么？

我所希望于新诗家的，不是鹦鹉的叫声，而是发自心底的真切的呼声。

1921年11月21日发表

# “民　众　文　学”

每一回坐火车，坐小汽船，每一回经过市上的铺子，工人的休息地方，便看见一种很平常而不足以引起注意的现象。实在这种现象有极重大的意义，一般人的思想所以如此，行为所以如此，生活的一切所以如此，可以说这种现象是造成化成的要因。这在当事者，一丝一毫也不会觉得；即旁观者也以为这其间的因果关系决不致若是之甚。孰知竟有若是其甚；世人侈言教育，侈言教育有若何之功效，乃不知唯这种现象乃为有功效的教育，唯一般人受这种教育的，乃能身体力行他们所奉受的。这还不值得加以注意吗？

我所说的现象就是：在上面所称的种种境遇里，最容易看见社会里各类的人，而且数量也较多。他们因为无聊，或者欲期消遣，常常拿了一本石印细字的小册子在那里阅览。这种小册子，比不论什么高文典册都流传得普遍。穷乡僻壤，买不到一本小学教科书是平常的事，石印细字的小本子却总是有的。或在庙场上设一个摊，或在市梢头墙角摆一条板凳，就这样发卖了。所以凡是识几个字的人，识了破体的也好，识了简写也好，身边摸得出一个两个铜元，就有与这种小册子接触的机会。当坐火车，坐小汽船，坐航船，或者坐在櫃台里没有买卖做，坐在休息地方等闲过去，这是个寂寞烦闷

的时候；小册子自然取在手里了，小册子里的灵魂也就一一侵入他们的脑海了。

关于这一种现象的影响何如，我的朋友俞平伯许昂若已经说得很详细，并且同我此篇一起刊出，不用我再行述说。我所说的，就是此事关系重大，凡是留心文艺的人，应对此尽一部分的力。对于文艺的创作和欣赏两面，希望其逐渐提高，这原是我们应有的愿欲，但只顾提高，一方面绝尘而驰，一方面愈形落后，决不是我们心以为满足的。况且我国的情形是特殊的，无论讲什么东西，无论将什么东西提高到若何程度，只有少数之尤少数的人会发生一点关系，其外多数之尤多数，无论如何绝不相干。从此永远隔绝么，还是慢慢地引他们渐近于高度么？这不待深密的讨究，自然愿意取后者。所以文艺的创作和欣赏两面，固然希望逐渐地提高，更希望逐渐地普及。

我们更应当明白，社会的基础大部分是立于读石印细字的小册子的人们的身上。这不以贫富区分，也不以贵贱区分，凡是读这种小册子的就是一阶级。这所谓一阶级，自然包括言之，细细区分，见浅见深，更不知可区分为若干阶级。他们在社会上，判断众事的是非，处理业务的经过，待人接物，论事弹时，无不自以为正正经经，有是无非。一切的事务就是这样的孳生出来，大部分的历史就是这样的组成起来。考查他们根据了何种学说，依照了何种先例，才这样那样的做呢？别的都不是，就是这一类石印细字的小册子做他们的指导者，识得字的直接去看，不识字的间接去听看得懂的讲。我们只要混入一般人的群中，不要俯瞰远瞩地在人群外室口

说话，立时可以觉察这种情形是到处皆然的。

我曾经留心这一般人对于他们的读物抱什么态度？这竟奇怪，教徒对于圣经或者还有怀疑，他们对于小册子却绝对的信服。看了极浅显的地方，往往可以推出深广的意义。我且说我们时常经历的。他们读小册子的时候，喜欢一字一句地诵读，声音矜持而态度严正，无论读的人是个极流动的人，读的书是本极浮荡的书。这或者由于他们读书的能力不大高明，然而也可以看出他们专心一志，视此事为全部兴味的寄托。他们的谈话，同博学通人一样，也喜欢引证设喻，而所据每不出小册子的范围。更有一层，他们对于所引证据，所称古人，决不批评或怀疑。尝听见一人说："演义里的事迹，和说传——说书的口里说的叫说传——里的事迹大异，但都有其事的。"这类事情似属细微不足道，但可以相信一般人对于小册子的态度是信服的，毫不怀疑的。

假若现在流行的小册子完全是好的，那是好极了，也更不必别讲什么社会教育，即此一事已可收莫大之功效。无奈我们虽然没有多大的工夫和能力去调查这些小册子，就偶然接触的若干种看来，总觉得不能满意，至少也要说一句"瑕胜于瑜"。一般人之喜欢和信服小册子既如彼，小册子之不甚高明，违于渐引以达高度之意又如此；则除了整理民众文学，创作民众文学之外，似乎不再有更妥善的办法了。这是人人所同的意见，不论何人讲到此事，总是得到同样的结论。

民众文学不只是一类东西呵！我们的理想和希望，凡是人们所看所读的东西都要是一种文学。那时候无论是提高到常人所能领会以上的，或是一般人所能欣赏的，凡是人们所

看所读的东西，统可谓之"民众文学"；于是此四字之内涵，就等于"文学"两字之内涵了。现在自然做不到此。各种人有各种嗜读爱看的东西，而都不见得就是文学。这唯有留心文艺的人，就他们原有的种种以内，加以选辑或删汰，仍旧还他们以各人所嗜好的；这是一。或者取他们旧有的材料，旧有的形式，而为之改作，乘机赋以新的灵魂；这是二。创作各种人适宜的各种文学；这是三。

不论改作或创制，第一要于形式方面留心的，就是保存旧时的形式。他们习惯了旧时的形式；与以同样的形式，于容受上就多了几许助力。托尔斯泰的办法，请人复述一遍之后，重行照样写定，这当然是可以照抄的。

至于实质方面，只要作者态度严正一点，其外多可以容留。若然绝对的不容留旧的，也许因相去太远，一般人又要看做绝尘而驰的神骏，不敢跨上马背了。作者态度严正了，则有几点残暴的性习，淫秽的思想等，自然屏于笔外。能做到如此，消极的效果已经不小了。

我说芜杂已极，又没有胜义可以告人，非常惶愧。我想这事本不是作几篇小文可以了的，真有志的英雄，还当矻矻不已，从切实方面去做。那一天石印小本子令换了灵魂，而依然流行于火车小汽船航船铺子工场之中如今日一样，这才是我们的骄傲呢！

1922年1月1日发表

# 诗的泉源

当“诗人”这两个音给我听到、“诗人”这两个字给我看见的时候，我总感觉不大自然，或者说于耳于目不大顺适。这或者是由于我的偏见。我以为“诗人”指的是一种特异的人，并且有把这种特异的人与一般大众区别开来的意思。人家或者说，“我们发出这两个音，写出这两个字，本意就是这样。”但是我感到不自然，不顺适。

人家又常说“作诗”或是“写诗”，一样地足以立刻引起我的那种感觉。有些人刻刻在那里搜寻和期待，他们的经心比猎人猎取野兽的还要加胜，这也使我代他们感到徬徨不安。他们看这个“作”或“写”好像也是生活中不可或缺的一件事，正如吃饭和做工。在一定的时间内没有新的诗篇产出，就觉得异样地不安宁，正如饥饿和闲散无聊的时候所感受的。

我的意思浅薄而固执，我认为“诗人”这个名字和“农人”“工人”不一样，不配成立而用来指一种特异的人。世间没有除了“作诗”“写诗”以外就无所事事的，仅仅名为一个“诗人”的人。“作诗”或“写诗”也和“吃饭”“做工”不同，不是生活中不可或缺的事，不做就有感到缺少了什么的想念。换一句说，这算不得一回事。

我并非看轻“诗人”，鄙薄到不愿意用这个名字来称呼谁；

也不是厌恶“作诗”或“写诗”，说无论如何我们不该这么做。我只不愿意我们做一个被特异称呼的“诗人”，不愿意我们比猎人猎取野兽更经心地“作诗”或“写诗”。

诗是什么的问题，很惭愧不能明确地解答出来。但是也可以作护短的说辞：即解答出来了，于诗的世界又有什么益处？

还是回过来探索诗的泉源吧。假若没有所谓人类，没有人类这么生活着，就没有诗这种东西。这是一句幼稚可笑的话，聪明的人或者要冷笑着说：“何止是诗？哪一件人事不是这个样子？”固然，一切人事都是这个样子，都因为人类这么生活着所以才有。生活是一切的泉源，也就是诗的泉源。所以说到诗就要说到生活——并不为要达到作诗的目的才说到生活。我们生而为人，怎能不说到生活呢？

两个不同的形容词加到生活上去，表示出生活的相反的两端的，通用的是“空虚“和“充实”。判定生活的属于哪一端，由于各人的内观，而旁人为客观的观察，往往难得其真。我们常常欢喜代人家设想，说这个人的生活何等空虚，那个人的生活何等不充实。其实所谓这个人和那个人未必感到这等的缺憾，所以不一定同我们一样设想。现在欲避免这一层错误，只得就我们内观所得的来说。

听说佛宗有所谓“禅定”的一个法门，不声不见，不虑不思，用来注释空虚的生活或者是最适切的了。我们虽不讲什么定，却有时也入于相类的境界。不事工作，也不涉烦闷，不欣外物，也不动内情，一切止是淡漠和疏远，统可加上一个消极的“不”字。好的生活和坏的生活都是积极的，惟有这

"一切不"的生活是异样地空虚。但是我们确有时过这一种生活，或者延绵下去，至于终身。

反过来说，别一种生活就是"不一切不"的。有工作则不绝地工作，倦于工作则深切地烦闷，强烈地颓废；对美善则热跃地欣赏赞美，对丑恶则悲悯地咒诅怜念；情感有所倾注，思虑有所系属；总之，一切都深浓和亲密。无论这是好的生活，足以欣喜恋慕的，或是坏的生活，足以悲伤厌弃的，但本身内观的当儿总觉得这生活的丰富和繁茂。明白地说，就是觉得里面包含着许多东西，好像一个饱满的袋子。这就是所谓充实的生活。

现在说到诗。空虚的生活是个干涸的泉源，也可说不成泉源，哪里会流出诗的泉来？因为它虽名为生活，而顺着它的消极的倾向，几乎退入于不生活了。惟有充实的生活是汩汩无尽的泉源。有了源，就有泉水了。所以充实的生活就是诗。这不只是写在纸面上的有字迹可见的诗啊。当然，写在纸面就是有字迹可见的诗。写出与不写出原没有什么紧要的关系，总之生活充实就是诗了。我尝这么妄想：一个耕田的农妇或是一个悲苦的矿工的生活比一个绅士先生的或者充实得多，因而诗的泉源也比较的丰富。我又想，这或者不是妄想吧。

我们将以"诗人"两字加到哪一类人的身上去呢？若说凡是生活充实的人便是诗人，似乎有点奇怪；或者专以称呼曾经写出些诗来的人，又觉得不妥。固然，有些人从充实的生活的泉源里疏引些泉水，写出些诗篇来。这不过是他们高兴这样做，有写作的冲动，别的人只是没有这种冲动罢了。只

将"诗人"称呼他们，对于同他们一样地具有充实的生活的人又将怎样呢？

由高兴和冲动所引出的事似乎与生活中不可或缺的事有点区别。我们由于高兴而去游山，或者由于冲动而长啸一声，不能说游山和长啸就是不可或缺的事。我们若是具有充实的生活，可以不用经心，问什么要不要从哪里疏引些泉水出来。忽然高兴，忽然冲动，就写出些字迹，成为纸面的诗篇。一辈子不高兴，不冲动，就一辈子不写，但我们的诗篇依然存在。特地当它一回事，像猎人那样搜寻和期待，这算什么呢？

这是从高兴写、有写的冲动的一方面说。因为生活充实，除非不写，写出来没有不真实不恳切的，决没有虚伪浮浅的弊病。丰盈澄澈的泉源自然流出清泉。所以描写工作，就表出厚实的力量；发抒烦闷，就成为切至的悲声；赞美则满含春意；咒诅则力显深痛；情感是深浓热烈的；思虑是周博正确的。这等的总称，便是"好诗"。好诗的成立不在乎写出的人被称为"诗人"，也不在乎写出的人有了这写出的努力，而在乎他有充实的生活的泉源啊。

生活空虚的人也可以写诗，但只是诗的形罢了。写了出来的好诗既然视而可见，诵而可听，自然凝固为一个形。形往往成为被摹拟的。西子含颦，尚且有人仿效呢。所以到我们眼睛里的诗有满篇感慨，实际却浑无属寄的，有连呼爱美，实际却未尝直觉的；情感呢，没有，思虑呢，没有，仅仅具有诗的形而已。汲无源的泉水，未免徒劳；效西子的含颦，益显丑陋。人若不是愚笨，总不愿意这样做吧。

1922年5月17日作

# “文　娼”

新近遇见了一位老朋友，谈起上海那些无聊的“小说匠”，我那朋友说：“你们称他们为‘文丐’，似乎还嫌太轻描，照他们那专好迎合社会心理一点而观，简直是‘文娼’罢哩！”

我以为“文娼”这两字，确切之至。他们像“娼”的地方，不止是迎合社会心理一点。我且来数一数：娼只认得钱，“文娼”亦知捞钱；娼的本领在应酬交际，“文娼”亦然；娼对于同行中生意好的，非常眼热，常想设计中伤，“文娼”亦是如此。所以什么《快乐》、什么《红玫瑰》，什么《半月》，什么《礼拜六》，什么《星期》，一齐起来，互相使暗计，互相拉顾客了。

1922年9月11日发表
原题《杂谈》

# 关于《小说世界》的话

我不爱骂人，并不是怕人回骂，骂人徒然使人愤愤，得不到我一点益处。我也不爱讥讽，冷冷地说这么几句，人家神经欠敏一点，就不知道我说的就是他，于是说话的功用全失了。现在我既然看了《小说世界》，便老老实实说一些关于《小说世界》的话，也不谩骂，也不讥讽，只是说我所要说的。

在《小说世界》里作稿的，如天笑、涵秋、求幸福斋主、胡寄尘、赵苕狂诸君，听说就是《快活》、《星期》、《半月》、《礼拜六》等杂志的作稿的。那些杂志我没有看过，实在没有这么多闲暇的时间，并不是先存了什么成见。但这几个名字常常从报纸的第四张那些地方闯进我的眼睛，却是事实，这使我相信人言不谬了。可是我看了《小说世界》之后第一个念头，就是这几位似乎不大能做小说。这一句话或者谁都要否认，他们曾经做了很多的工作，怎么还说他们不能！那么，我自己修正这句话，他们做来不大像小说。

他们根本的毛病在于态度不严肃。大约做无论什么事情，不是当真做去，不容易有好的成绩。这所谓当真就是严肃的解释了。当真的反面便是玩忽。无可无不可，横竖一场游戏而已，认定了这种观念做去，决没有弄得不糟的。试看叶劲风的《十年后的中国》和《？》，涵秋的《孽境痛语》，求幸福斋

主的《社会主义者》，胡寄尘的《自由之代价》，就可知他们绝不思想，绝不观察，只是在那里胡说。要知小说不是骂人和打趣的工具，不是只顾空想的梦话，不是生活浮面的记录，尤其不是游戏地骂人，游戏地空想，游戏地记录，而可以做得好的。作小说要有自得的哲学，要进入人心的深处，要察知世间的真相，总之，是一件非严肃非当真不可的事业。但是他们全不知道！

他们又没有所谓艺术，乘兴写去，写到怎样便怎样。这可举天笑的《一星期的新闻记者》和赵苕狂的《茶匙》来说。他们捉住了一个意思，便尽管"重规叠矩"地造出些不自然的事实来。要知小说须是一个完整的结晶体，一篇的各部分应是构成这结晶体的材料。记得上一期《文学旬刊》有一位先生说天笑这一篇差不多是一本流水帐。流水帐和结晶体两个名词，意义差得远了。

他们因为不能进入人心的深处，不能察知世间的真相，所以没有自出心裁的描写，没有特造新铸的修词。只见些传习的语句堆积成篇，而且这篇和那篇如其"张冠李戴"起来，也不至于头寸不合。

叶劲风的《懦人》一篇态度比较当真一点，似在上面所举几篇之上。但想起他同时能作出《十年后的中国》和《？》来，不得不疑心他的当真也只是"游戏的"罢了。于是我又失望了。

看他们的小说有一样好处，就是不要用心，自然很容易地看下去。现在上海这地方不要用心的事情最受人家欢迎——我住在上海，所以这样说，别地方如何我不知道。只要看游戏场里每一个奏艺的场子都满坐着张口扬眉的人，就可以

知道了。那些奏艺的，谁也不当一回事，随便说，随便唱，随便演，实行"逢场作戏"的古训。而游众就取他们的随便，自己可以不用心思听着看着，消遣那值不得爱惜的光阴。上面说起的几个作小说的，正同游戏场中奏艺的一样的情形，实在也是不应惊怪的。然而我为艺术为小说叹息了！

关于商务印书馆出《小说世界》是否想给一般人以比较浅近的欣赏品，和《小说世界》的出现是否有害于读者，《晨报附刊》和《文学旬刊》上似乎都有人论过，我也不想说什么。忽然想起昨天看见唐俟君与《晨报》记者通信，说对于《小说世界》是不值得有许多议论的。昨天我很以这句话为然．今天为什么又写了这些呢？但既已写了，索性刊登出来给人家看看。

1923年1月21日发表

# 第一口的蜜

欣赏力的必须养成，实已是不用说明的了。湖山的晨光与暮霭，舟子同樵夫未必都能够领略它们的佳趣。名家的绘画与乐曲，一般人或许只看见一簇不同的色彩，只听见一阵繁喧的音响。一定要有个机会，得将整个的心对着湖山绘画乐曲等等，而且深入它们的底里，像蜂嘴的深入花心一样，于是第一口的蜜就尝到了。一次的尝到往往引起难舍的密恋，因而更益去寻觅，更益去吸取。譬诸蜂儿，好花遍野，蜜亦无穷，就永永以蜜为生了。

所以这个机会最重要。它若来时，随后的反覆修练渐进高深，实与水流云行一样是自然的事。最坏的是始终没有这个机会。譬如无根之草，又怎能加什么培养之功呢？任你怎样好的艺术陈列在面前，总仿佛隔着一幅无形的黑幕，止有彼此全不相干罢了。

可是这个机会并不是纯任因缘的，我们自己能够做得七八分儿的主；只要我们拿出整个的心来对着湖山等等，同时我们就得到机会了。什么事情权柄在自己手里时，总不用忧虑。现在就文艺一端说，我们且不要斥责著作家的太不顾人家，且不要怨恨批评家的不给人引路；我们还是使用固有的权柄来养成自己的欣赏力吧。

如果我们存着玩戏的心来对一切的文艺，我们就劫夺了自己的幸福了。玩戏的心止是一种残馀的如灰的微力，只能飘浮在空际，附着于表面，独不能深入一切的底里。更就实际生活去看，止有庄严地诚挚地做一件事情才做得好。假若是玩戏的态度，便不能够写好一张字，画好一幅画，踢好一场球，种好一簇花，甚至不能够讲好一个笑话。对于文艺，当然终于不会欣赏了。我们应以教士跪在祭台前面的虔意，情人伏在所欢怀里的热诚，来对所读的文艺。这时候不知有别的东西，只有我们的心与所读的文艺正通着电流。更进一步，我们不复知有心与文艺，只觉即心即文艺，浑和不分了。于是我们可以听到作者低细的叹息，可以感到作者微妙的愉悦：就是这听到这感到，我们便仿佛有了全世界。于是我们尝到第一口的蜜了。

如果我们存着求得的心来对一切的文艺，我们就杜绝了精美的体味了。求得的心总要联带着伸出一只无形的手来，仿佛说：给我一点什么。心在手上，便不能再在对象上；即使在对象上还留着一点儿，总不能整个的注在上边。如是，我们要求的是甲，而文艺并不给我们甲，我们要求的是乙，而文艺又并不给我们乙；我们只觉得文艺是个吝啬不过的东西，不得不与它疏远了。其实我们先不该向文艺求得什么东西。我们不要希望从它那里得到一点知识，学会一些智慧，我们又不一定要从它那里晓得什么伟大的事情，但也不一定要晓得什么微细的生活。我们应当绝无要求，读文艺就只是读文艺。这时候我们的心如明镜一般，而且比明镜还要澄澈，不仅仅照得见一片的表面。而我们固有的知识智慧感情经验与文艺

里边的情事境界发生感应，就使我们陶然如醉，恍然如悟，入于一种难以言说的快适的心态。于是我们尝到第一口的蜜了。

我们是读者，不要被玩戏的心求得的心使着魔法，把我们第一口的蜜藏过了。

1923年8月14日发表

# 革命文学

现在的文学作品，谈恋爱讲失恋的痛苦的数量的确最多，略带夸大的形容，尽不妨说“触目皆是”。什么东西见得多了，就觉得意趣不多，这原是人情之常。但是没有色彩特异的东西使人家心动神移，低回赞叹，也是引起人家漠视失望甚而至于厌恶的一个原因。于是觉得那些以恋爱为题材的作品要不得了。有要不得的，当然有要得的；有不需要的，当然有需要的。有人把要得的而且现在极需要的揭示出来，说就是“革命文学”。

“革命”这个词儿含着极广泛的意义。一切人物和行为，用“革命”这个词儿来形容这一部分，又用“反革命”这个词儿来形容另一部分，那就包括净尽了。拿治国故来说，墨守某先生的一家言，是反革命；打破家法，唯求研究对象的真际，是革命。拿行为习惯来说，拘泥礼俗，惴惴地唯恐逾越，是反革命；唯正确是求，唯意识之伸，是革命。拿社会常识来说，相信某阶级可以压制某阶级，宰割某阶级，而某阶级应该受某阶级的压制和宰割，是反革命；不相信上述的那些情形是正当的，要是当前有那些情形，就竭力反抗，竭力扑灭，是革命。反革命是保守的，革命是进取的；反革命是以当前的状况为完美无缺的，革命是认为这些是尚待加以完善的；反

革命像静定不波的湖泊，革命像包罗万象的海洋；反革命的前途像一幅白布，或者是一幅黑布，革命的前途却是真和善的国土，美的花园。

运会的迁变全靠这两种势力的推荡。没有反革命则无自激抑，引不起革命；没有革命则停滞执守，不会成迁变。相反而相成固然如此，但是我们所属望的在于真和善的国土与美的花园，达到那边去的主力究竟是革命。所以我们歌颂革命，愿意推行革命，对于一切种种都希望永远革命。

这种广义的革命，不论是哪一派哪个主义的文学，都应该蕴蓄在骨髓里边，否则就是反革命的，就是堕落的游戏，恶趣的技巧，也不成其为文学了。由此看来，说我们需要革命文学与说我们需要文学没有多少差异，因为凡是文学，总含着广义的革命的意味。

如果说所谓革命文学的革命二字，是对于现在的社会制度和政治实况而言，并不是什么广义的革命。这样的用心，我们是非常同情的。现在的社会制度和政治实况难道还不该革命么！可是略有一点儿疑问，革命文学是否必须以从事社会和政治的革命为题材呢，还是专事鼓吹革命呢？我想不论前者或者后者，都不能算现在最需要的，现在最需要的是革命者。我们如果能心知革命的必要，力行革命的事为，才是真正的革命者。成了真正的革命者，或者特意为文，或者乘兴为文，哪有不含着广义的革命的意味的？含着广义的革命意味，正是文学的正常性状，也就不必冠以“革命”二字，径称为“文学”就是了。

唯其能自己锻炼成真正的革命者，不论以什么东西为题

材作成文篇，力量出内发射，一定感人极深。我们不是知道有好些文学家，他们自身是真正的革命者吗？他们的作品曾震撼一个时代的人心，指导许多人的行动吗？写到这里，使我停笔神往，引起深长的想望了。

1924年7月5日作

# 写这个不寻常的时代里的生活

《创作号》就是这样的一本。这一本究竟有多少价值，哪几篇是比较更好的东西，都让读者去鉴定。如果说这一本还不差，编者自然欢喜；就希望作者们更加修练，更加精进，《小说月报》在这里等着刊载你们尤见光辉的名篇。或者说这一本很少价值，编者也并不爽然若失；因为好东西本来不是可以定制的，只要大家努力，不肯懈怠，好收成总在后头。

编者决不是一架天平。天平能把东西称量得一丝一毫没有差错，编者岂其伦呢？但是编者对于惠示的许多文篇，除了不能领悟的以及质料与技术很次的，也曾勉力减轻关于习染与癖好等种种障蔽，只求它完成或者接近完成就行。所以这一本里所收各篇，态度与情调几乎各色各样，殊非同趋。好在《小说月报》本来是"杂志"。

颇有人这样说，生活本身就是诗，就是艺术。现在这时代究竟是个什么时代，有胡适先生与几位外国朋友各表意见，尚无定论，但总之是个不寻常的时代，当无疑义。在这个不寻常的时代里生活，大概尤其是诗的与艺术的吧。如果把它写下来，岂不是非常之好的东西。然而这类东西还少见。读者已经渴望好久了。因此在这里向作者们要求：提起你们的笔来写这个不寻常的时代里的生活！

附带声明：本期里没有刊登画幅。

1927年7月10日发表

《小说月报》18卷7号的编后记

原题《最后一页》

# 新 诗 零 话

## 一

戴望舒《雨巷》一诗，殆所谓错综艺术的一例。其韵律合着雨的声情，有音乐的效果。朦胧地展开一幅寂寥的景，有绘画的效果。而它本身是一首诗。

此诗如用旧的形式来写，五言七言律是办不到的，词调也不成，还是七言古近情点儿。但是错综的好处一定会减损，因为字数的限制与章法的不同。

新的形式能表达旧的形式所不能表达的，这是新的形式应得生存且发展的最坚强的凭证。

## 二

看衣萍的《枕上随笔》，他说周作人的诗一点儿不带中国旧诗词的传统气，《小河》一诗到如今还可以说新诗中的绝作。这话说得很贴切。

纵使是新诗人，像这样的很多，当他提笔写诗的时候，仿佛听到一个声音，“你是在写‘诗’啊！”这就受了暗示，于是想，总要写得像诗的东西才行呢。求其像，因地域与熏染的

关系，一滑就滑入传统的泥淖里。而周君，大概是没有听到那个声音的。

周君久已不写诗了，展读他二十馀首的诗，不胜怀念之情。

## 三

李金发的诗是诗料。有奇妙的想象，有深入的思考，而终于是诗料。须把这些诗料重行组织，再加上修饰，才成为完成的诗。不独他自作诗这样，读他所翻译的《古希腊恋歌》亦复兴此感想。

## 四

纯印象的写法，有鲜明的彩色，使人读罢有馀味的，我推举刘延陵的《水手》：

月在天上，
船在海上，
他两只手捧住面孔，
　躲在摆舵的黑暗地方。

他怕见月儿眨眼，
　　　海儿掀浪，
　引他看水天接处的故乡。

但他却想到了
  石榴花开得鲜明的井旁，
  那人儿正架竹子，
  晒她的青布衣裳。

这还是新诗初产生时期的产物，到今八九年，似乎少有看见与这等齐的作品。

## 五

偶览闻一多的诗集《死水》，觉得这位作者与徐志摩两个走着同一条路。在取材上，在构思上，在形式的尝试上，在语调的运用上，都非常相似。闻有《闻一多先生的书桌》，徐有《石虎胡同七号》，闻有《荒村》，徐有《太平景象》；因徐的诗集没有在手头，不能多举。

但闻似乎较徐为沉着，为精密。读徐的作品，诗与散文一样，有时感到浮滑，有时感到芜杂，虽然并不是没有东西。

## 六

赵景深诗集《荷花》的自序里说："我的诗缺乏狂暴的热情，所以题名《荷花》，以显出我作风的清淡。虽然也做过《园丁的变像》、《老园丁》、《女丝工曲》、《花仙》等描写农工的作品，总还是在做着童话般的好梦。"

这是有自知之明的话。从感情说，所谓转变应是可能的事；或许从实际说，也并非不可能。然而这决不是容易的事。要涤荡一切的习惯，要排弃一切的熏受，恐怕比苦行头陀要下更多的修炼工夫吧。苟其偶一念及，便自决定，以为已经转了变了，此后凡所言所行，都是转了变了之后立足在新方面的表现：作如是想的，能不是"童话般的好梦"吗？可是作梦的人正多。

## 七

朱自清的散文最精密美妙，而其于诗亦颇致功力。长诗《毁灭》是新诗运动以来罕比的收获。结束说：

从此我不再仰眼看青天，
　　　不再低头看白水，
　只谨慎着我双双的脚步；
我要一步步踏在土泥上，
　打上深深的脚印！
虽然这些印迹是极微细的，
　　　　　　且必将磨灭的，
虽然这迟迟的行步
　　不称那迢迢无尽的程途，
但现在平常而渺小的我，
　只看到一个个分明的脚步，
　　　　便有十分的欣悦——

那些远远远远的

　　是再不能，也不想理会的了。

别耽搁吧，

　走！走！走！

这种入世的实际的刹那主义，当时有些人颇受感动。这诗与他的两篇散文《海阔天空与古今中外》、《哪里走》充分表现出近几年来知识分子的意识形态，不是他一个人如是想，如是说，是他说了一般知识分子所想的。这所以引起多数的共鸣，这所以有他的不低的价值。

他的《赠A．S．》一诗，我很欢喜。像握着钢刀，用力深刻，刀痕处都有斩截刚利的锋稜。

你的手像火把，

你的眼像波涛，

你的言语如石头，

怎能使我忘记呢？

我爱看你骑马，

　一会儿，不见踪影！

我爱看你的手杖，

　那铁的铁的手杖，

　它有颜色，有斤两，有铮铮的声响。

去年一个夏天大早我见着你：

你何其憔悴呢？
你的眼还涩着，
你的发太长了！
但你的血的热加倍的熏灼着！
在灰泥里辗转的我，
　仿佛被熔炙着一般！——
你如郁烈的雪茄烟，
你如酽酽的白兰地，
你如通红通红的辣椒，
　我怎能忘记你呢？

不唯诗，从诗人所见到的A．S．这个人，又何其可爱呢！

1929年10月10日发表

# 创作不振之原因及其出路

——答《北斗》杂志问

前几年文艺创作似乎也未尝“振”，自成集子的出得较多，未必就是“振”的现象。

我以为文艺创作产生得少不足憾惜，因为阅读文艺创作只是一万左右的人的事（新书销数到一万册算是畅销了），而我国人口号称四万万呢。

若就作者方面说，为创作而求生活的充实固然是本末倒置的事；而生活欠充实不能写出充实的创作，这样的信念似乎比先前普遍了。于是以乱写为戒；于是“文坛”好像有点儿寂寞的样子。我想，这不能说是不好的现象。

1932年1月20日发表

# 告愿意献身于文学的青年

青年喜爱文学，努力于文学写作，有点儿成就，因而想把自己的将来完全贡献给文学，不再打算做旁的事，只愿以文学写作终身：作这样想的人很不少。从许多青年的来信里，我们常常窥见怀着这样愿望的心。

把自己的将来完全贡献给文学，如果事实上可能的话，原是一桩很好的事情；好比有些人把自己完全贡献给农事、工业，或者教人读书、给人看病一个样。这里所说事实上可能，就是至少要不愁每天的饭食；因为文学不同于农、工以及他种职业，献身于文学不一定有收获、工资、薪水或者酬金。你能不愁每天的饭食，有没有收获、工资等等对你来说就不成问题了。

但是要知道，所谓完全贡献给文学并不是把自己关在房间里，从春到秋，从今年到明年，执着一枝笔一直不停地写。如果这样干，写作就等于压榨似的勾当，成就一定很少。你得把自己沉浸在现实社会里，随时体验，随时实践，随时分析，随时综合。你尤妨丢开了"写一点什么吧"那样的想法；然而到某一个时期，自然会有一个文学的果核闯进你的心。你就把这个文学的果核周妥地培养起来，让它在你心里发芽，抽条，开花，结果，这才把它写成一篇具有定型的东

西。这样写成的东西纵使不能算传世的名篇，至少不是无聊的作品了。

如果想把文学写作换取每天的饮食，那末最好还是放弃这个想头，选定一种旁的事业去做；因为文学写作不一定有收获、工资等等，这在前面已经提到了。比较优秀的作家在我国文学界倒并不难于出头。有些青年往往抱怨批评家怎样没有眼睛，编辑员怎样以耳为目，其实都是些不切实际的话；批评家跟编辑员正燃着火把在那里寻找优秀的作家呢，只要其人具有一二分的优秀，迟早总会被发见出来，被称为"新人"。这就算出了头了，然而出头并不就可以取得每天的饭食。要知道，我国是一本文学书卖到二三千本已经算是销数很好的国家，一种文学杂志有一二万份的销数，简直可以封王了。读者的数量太少了，作者怎么能靠文学写作来生活呢？最近在推行识字运动，不久之后，识字的人当然会大量增加，然而从识字到阅读文学，中间的距离并不很近。所以在最近的将来，读者是否能增加还很难说。

现在姑且退一步，假定我国读者的数量非常之多，文学写作的确可以维持一个作家的生活。然而以文学写作为生活手段，这种办法还有可以商量的地方。务农、做工乃至教书、看病，都可以每天去做，文学写作难道也可以排定日程，每天去做吗？如果把它作为生活的手段，当然非每天去做不可了。"写一点什么吧！"这个想法时时刻刻在鞭策着自己，难免把不成其为"文学的果核"的东西也写了出来，这就跟献身于文学的初愿大相违背了。所以，即使文学写作可以换取每天的饭食的话，最好也不要竟把文学写作认为生活的手段。

选定一种旁的事业去做，就是使自己沉浸在现实社会里，这并不妨碍你对于文学的热忱和努力。而且正因为这样，你的体验更见丰富，你的实践更见踏实，一朝有"文学的果核"闯进你的心来，那将是更加坚强的东西。等到你把它写出来，决不是"庸俗文学"或者"帮闲文学"，而是具有生命的真实作品。

1935年6月1日发表

# 所谓文学的"永久性"是什么?

据一些编辑文学概论讲说文学批评的人说，文学有一种特质叫做"永久性"。他们说，文学跟科学不同。科学的真理谁都可以用口舌来讲说，用笔墨来记录，只要理解得正确，一百个人说来写来总是一个样子。即使没有人说没有人写，那真理依旧为真理而存在着。所以科学书籍之类好比一种容器，被记录在书上的真理好比盛在容器里的内容物，内容物跟容器是拆得开的。文学却不然。文学，有的是记叙一些事情，有的是发抒一种情感，在记叙或者发抒的时候，作者选定了一种由意想经营成功的形象。这形象就是写在纸面上的整篇东西。如果另外选定了一种形象，即使所叙述的是同样的事情，所抒写的是同类的情感，但总之是另外一篇东西了。所以文学的内容和形象是拆不开的，也可以说内容就寄托在形象里头。要读某一篇文学必得去读它的本身，如果看一点简略的梗概、转述的提要之类，那只是知道它大约讲到些什么，决不能就算接触了某一篇文学。但是，要知道物理学方面的某一个原理，却并不限定去看某一本物理学书籍，随便看哪一本都可以，甚而至于不看书籍也可以，向人家请教或者自己去发见也就会知道了那个原理。文学的永久性就从这一点上显示出来。离开了作家所选定的形象就无所谓文

学。好比一幅画或者一件雕刻品，如果把它撕得粉碎，捣成细屑，也就无所谓画跟雕刻品。文学不像记录物理学原理的物理学书籍一般只是暂时的容器，所以它有永久性。

编辑文学概论讲说文学批评的人又说，像物理学原理那样的知识除非弄不明白，一经把它弄明白，就成为个人的知识的一部分，那物理学书籍当然再没有翻看的必要。文学却不然。文学具有诉于情绪的力，情绪不能持续下去，像知识的永为个人所保有一样，但可以重行激起，譬如重读那作品或者想起那作品的时候，仍旧会有一种情绪涌上心头，虽然它的强弱深浅的程度未必跟以前相同。一篇文学对于某一个人，往往被读到许多回，又有人终身爱读某一种文学，就由于这个缘故。在这一点上，也就显示了文学的永久性。文学不是读过了就可以丢掉的东西，它使人愿意屡次去读它，使人每一回读它得到一点新的收获。

就上面的传述，可以知道文学是在本质上具有永久性的。但我们不可把这"永久"二字看得太严重，以为跟"万古不磨""与天地同寿"那些话语的意义相同。如果这样想的话，那就不免误会了。所谓永久性，简单说来，无非指明文学的形跟质不可分，所以二者必须同存罢了；无非指明文学诉于情绪，所以人往往不厌两回三回地去亲近它罢了。

万古不磨的文学大概是难得有的。一种文学必须能感动任何时代的人，使任何时代的人都对它有极度的兴味，那才说得上万古不磨。这是可能的吗？文学不能不被作者的生活跟观念所范围，时代改变了，读者的生活跟观念离开作者的生活跟观念渐远，对于作者的作品的兴味也就渐淡，直到彼此完

全不相同的时候，虽然是从前的名作，也不高兴去读它了。即使去读它，必将抱一种“看看古典哩”的态度，不会像读他种接近于自己的文学的时候那样，把整个的心情浸渍在对象里，同时感觉得亲切而有味。

1935年7月发表

# 关于小品文

小品文不单指篇幅短小的文字而言，篇幅短小，不一定就是小品文。有时候，我们看到篇幅相当多的文字，却直觉地辨认出来这是小品文。一般地说，小品文大多是篇幅短小的文字。除此以外，小品文实在指某一种文体。怎样的一种文体呢？要像下定义一般叙述出来是不容易的，我们不妨就相反的方面来说。

跟小品文相反的是讲义体，也可以说教科书体。讲义，我们都领教过：全部分为几章，每章又分为几节，每节也许又有好几个子目；章有章的题目，节有节的题目，子目又有子目的名称；讲到内容，无非人生经验的公式化跟化石化；把人的感情赶到露不得嘴脸的角落里去，只是板起一副似乎理智的面孔，告诉人家一些好像同人家全不相干的事。在学校的课室里，桌子上摊着的是讲义，学生的手里却另外有一本小说；或者没有小说，那就低着头假装在那里看讲义，实际却在那里打瞌睡，不然就是在那里休养精神，恢复刚才一场足球的劳倦。这是读者对于讲义的反应。

教科书跟讲义是同样的东西；照我国的情形说，由书店发行用铅字排印的叫做教科书，由书记员缮写用钢笔版真笔版印发的就叫做讲义。动物教科书讲到昆虫，就说什么虫几

足几翼，头部怎样，胸部怎样，腹部怎样，它是益虫或者害虫；地理教科书讲到地方志，就说某省位于某省的哪一方，面积多少方里，山脉有什么山，河流有什么河，人口多少，物产有什么什么。对于这样的教科书，学生如果不作反省，只认定记诵这些东西是学生命中注定的职务，倒也罢了。万一反省一下，自己记诵这些东西到底为的什么？那末，就是最低能的学生也要爽然若失了；每天对着一些不相干的名称、数字跟原理，这生活并不比囚犯快适了多少呀！

就说讲到昆虫的书，法布尔不是有一部巨著叫做《昆虫记》吗？在我国，全译本虽然还没有，零星的翻译却已见过不少。他讲昆虫跟教科书完全不一样。他把昆虫的全部生活描写出来；它们怎样斗争，怎样恋爱，怎样处理它们的子女，怎样消遣它们的闲暇，都给精细地记载在纸面，好比摄了一套活动影片。我们看了他的书，就同踏进了昆虫的世界一样，只觉得这个世界并不比我们的世界简单无聊，而且处处跟我们的世界有着关连，参览得越周到，也就对于我们的世界知道得越多。再说地理书，我们可以举出谦本图的游记来，因为很早就有了译本。这部书也跟教科书完全不一样，不单是干干净净的名称跟数字，更注重的是把各地的风俗、人情、山河、景物描摹出来，好比领导了读者去游历，把所见的一一指点给读者看一般。读者在游历一番之后，自会悟出地理跟我们的生活非但相干，而且相干得很密切哩。

讲义跟教科书的那种体裁给与人的影响，第一是引起厌倦；第二，无论讲的什么，总使人有一种毫不亲切的感觉，仿佛是生活以外的事情。一个学生如果单只接触讲义跟教科书，

即使记诵得烂熟，他可以在考试的时候得到一百分，他可以在学校里做一个成绩优良的得奖者，可是他未必能用了他从各科的学习所得到的知识应付一件日常的事情。在关心世运的人看来，这正大可忧虑。然而一班教育者还是把讲义跟教科书看做唯一的宝贝，好像除了讲义跟教科书的传授以外就无所谓教育。这岂不叫人焦心？

在报纸跟杂志上，我们也常常看到讲义体的文字。无论什么题目，譬如说，就是白银问题吧，作者总给你个“一二三四”，一是白银问题的什么，二是白银问题的什么，到末了来一个“结论”。说得好听点，这叫做有条有理，脉络分明；说得不好听一点，这好比在马路上看见的出殡或者娶亲的仪仗，一组军乐队，一组细乐队，到末了是一口棺材或者一乘花轿，谁都知道无非这么一回事。再去翻看另外的报纸跟杂志，上面也有同类的文字，也就是这么一套，正像凡是出殡或者娶亲的仪仗大致相同一样。对于这些，我们只好翻过不看。既然离开了学校，谁还有这耐性去读这些枯燥的毫不亲切的讲义？

跟讲义体相反的文体是什么样子的呢？那是决不搭足空架子的；作者见到什么想到什么就说什么，见不到想不到就不硬要来说。那是不只是提供一些概念的；作者怎么得到这一些概念的过程，也精密地叙述出来，有时还用了画家的画笔似地描出一些生动的印象。那是抱着一种亲切的态度的；读者读了，总觉得自已跟作者同在这个世界里，所谈论的也正是这个世界里的事；即使读者被骂了被讥讽了，也会发生反省或者愤怒，但决不会看得漠然，认为同自已绝不相干。

可以说的当然还有，但就是上面的几项也就够了。像这样的文体，我们叫它做小品文。不用小品文的名称，那就叫它做文学的散文也可以。小不小到底不是顶要紧的条件；一部巨大的传记，一部很长的旅行记事，切开来看，固然是许多篇的小品文，合起来看，称为文学的散文也满适当。

文学跟非文学并没有划然的界限。好比每一种颜色有深有淡，等级很多，在无数等级的中段，是深是淡，只有在对比之下才辨得清。然而最深跟最淡的两个等级，那就不必对比，谁都能一望而知。精粹的小品文是一个极端，好比最深色；讲义体中间的尤其坏的是另一个极端，好比最淡色。在这两极端之间的就只有程度的差异，越接近小品文的越是文学，越远于小品文的越不是文学，如此而已。

自从新文学运动开头到如今，十几年里头，就创作者的努力范围看，更就一般论者的注目范围看，似乎文学这个名词只包含着小说、戏剧跟诗歌三件东西。把散文这东西也看做文学，大家分一部分心力来对着它，还是较近的事情。而成为文学的散文，正就是我们现在所说的小品文。试取从前文家的文集来看，其中最好的几篇，就是“最文学的”的几篇，譬如杨子幼的《报孙会宗书》、陶渊明的《桃花源记》、柳子厚的《山水游记》、龚定庵的《重过扬州记》，也都是我们现在所说的小品文。这就可以知道小品文跟文学的散文是“二而一”，如果从文学史上看，并不是什么新花样。

1935年3月发表

# 爱好和修养

现在多数青年爱好文艺。巴金先生的几部长篇小说，卖价很贵了，但是大家抢着买，把书店的存货买完了才歇。一些文艺杂志，大部分的主顾是青年；在路上，穿着童军服的初中学生和穿着灰色学生服的高中学生，他们手里往往拿着一两本新到的文艺杂志。听青年们谈话，常常自认为文艺的爱好者；他们要出刊物，办壁报，把自己试作的文艺（包括小说、诗歌、小品、随笔之类）发表出来，给别人阅读。

这种现象是可喜的，因为青年们认定了一件值得爱好的东西，就是文艺，这东西将使他们忠于生活，把心思深入现实和理想的精奥之处，而不仅做一个随波逐流人云亦云的人。但是，我想，单是自认爱好是不够的；既说爱好，必须真个爱好。对于无论什么事物，要能真个爱好，都得逐步逐步的修养；修养越有进境，爱好越见真切。若不在修养方面注意，你自己虽然爱好，虽以为这爱好发于本心，其实只是盲目的，被动的。人家如果问你："你为什么爱好文艺？""文艺能够引起你的爱好，为的什么？"你便将回答不出来。

爱好品茶的人，运用他的味觉，辨别各种茶叶的味道；既而知道某种茶叶是恶浊的，他所不取，某种茶叶的味道是清美的，他最为心爱。真个爱茶的人对于茶的欣赏，可以写成

一部书呢。而他当初运用味道来辨别，便是他的修养工夫。爱好书画的人，运用他的视觉和心灵，鉴别各种书画的美和丑；到鉴别得广博且精熟的时候，他不但知其然，并且知其所以然，就是不但知道这是美，那是丑，并且知道这为什么美，那为什么丑。对于那些美的，他自然真切的爱好，每玩赏一回便是一回无上的享受。如果他自己动笔，心手相应，即使不能便成传世的名品，也决不至于恶俗不堪。这样才是真个爱好书画，而他当初运用视觉和心灵来鉴别，便是他的修养工夫。假如不经过修养工夫，只是羡慕品茶，以为雅事；虽把"碧螺春""铁观音"罗列满前，你还是个并非真个爱好品茶的俗客。爱好书画的也一样。你若以为不懂书画不体面，必须挂在口头谈谈，提起笔来挥几笔，才算雅人深致，而实际上又不求真个懂得；虽已看遍了宋元真迹，名家杰作，或者竟能够书写各体书法，绘画山水人物，你还是个并非真个爱好书画的门外汉。

青年们既然自认爱好文艺，必须在修养方面下工夫。就阅读说，不该因为这写在纸上的名叫"文艺"才去读它；如果这样，便是顾空名而忘实际，应该想，我为要深入各种的生活，接触作者的心灵，所以要读它；这样想的时候，修养的基础便打定了。要深入，要接触，读一篇东西自然不能像一般人看戏看电影一样，只知道红面孔登场了，白胡子跌倒了，或是甲男和乙女爱上了，丙男和丁女闹翻了，就算满足，必须把篇中说明的什么彻底了解。一个词儿，一句对话，都不轻易马虎过去；乃至一个比喻，一个穿插，前后许多节目的照应，人物和环境的交互关系，也要辨别得清楚，认识的确切，

这样才算彻底了解。这是第一。第二，必须把作者所以要作这篇东西的主旨体会出来。大概所谓文艺，与普通论文不同之处，就在后者把主旨明白的说了出来。主旨有意思，寄托又恰如其分，能使读者体会得出，这是作者方面的事儿；根据自己的固有经验，又根据当前对于这篇文字的彻底了解，把作者没有明说的那个主旨体会出来，不错误，也不缺漏，这是读者方面的事儿。在体会出来的时候，读者便感到极大欢快，爱好文艺的热心，到这里才得到真实的酬报。自然，你还可以进一步批评那作品，或者发觉它的主旨不很圆满，或者议论它的技术尚有缺点。但是，这必须待第一第二两项工夫做到了家，才可以着手。否则，对于作品的本身还没有彻底了解，对于作品的主旨还没有把握得住，而要加以批评，便难免信口乱道，搔不着痒处。所以，第一第二两项工夫，是爱好文艺的青年所必须修养的。

依理说，名为"文艺"，当然是成品的东西。但是事实上不一定如此，不成品的东西，也往往冒着"文艺"的名称。青年没有这许多闲工夫，最好不要凭名称来选读；为得到实益和经济时力起见，应该选读那些真个当得起"文艺"这个名称的东西。请教别人自然是一个办法。别人说什么东西值得读，就去读，别人说某篇东西该怎样读，就怎样去读；只要那个人的确有一些门径，便不至于上当。但是请教别人还不如训练自己。把自己的眼光训练起来，成品的或不成品的东西，一到面前就辨别得出；若是成品的东西，读下去就能够应用最精善的读法：这样，岂不随时方便，终身受用？而要达到这个地步，还得如前面所说，在第一第二两项工夫上修养。你

要求彻底了解，你要求把捉主旨；如果遇到不成品的东西，在彻底了解和追求主旨之后，觉得这里也有疏漏，那里也有缺点，你就很容易断定它不是成品。同时，你对于读物也就有了真的好恶。成品的，你将更深切的爱好它，不成品的，你将很自然的厌恶它：浪费时力在阅读不成品的东西上，这种事情便难得有了。

再就写作说，我以为青年试作文艺是好事情，但必须先有最起码的修养，就是：能运用文字把自己所知所想的东西写出来，明白而有条理，没有理论上和语法上的错误。一张请假条都写不好或一篇演讲记录都记不来的人，他决没有试作文艺的能力；不相信，定要去试作，也不过胡搅一阵罢了，实在没有什么意思。这一点最起码的修养，本是无论什么人都该有的；一个人若不能运用文字把自己所知所想的东西写得明白而有条理，他就算不得一个合格的公民。现在有些青年以为写东西只要提笔写下去就成，不很顾到所写的明白不明白，有条理没有条理。我要爽直的说，这是一种要不得的习气。这种习气会使你写不好一张请假条，记不来一篇演讲记录；这种习气会使你终身得不到写作的实益。所以，即使是不想写文艺的人，也不该染上这种习气。自认爱好文艺有志试作文艺的青年，当然不该染上。须要知道，文艺是“运用文字”写成的；对于文字若还不能运用，又哪里谈得上写作文艺？

其次，一个人过生活，本该认真和踏实，对于自己和他人，都要对得起，都要无愧于心。一般的修养，目标就是如此；要想试作文艺的青年，当然也该向这方面努力。所谓文

艺家，并不指一些会说花言巧语的人。有些人生活既充实，又能从生活中间发觉些什么，领悟些什么，并且运用文字把它们具体的叙写出来，那才是文艺家。生活充实的时候，发觉和领悟的机会自然常有；要写文艺，便有了个取之不竭的泉源。生活不充实，勉强去找一些东西来写；这便像向枯井里汲水，即使偶尔有一点，也只是混浊的泥浆。有志试作文艺，对于名作加以研读和揣摩，固然重要；但努力于生活，多做，多想，多观察，多体会，比较起来尤其重要。因为前者只能给你一些帮助，而后者却是开源的办法。生活当然指目前的而言；你若当学生，就得使自己的学生生活十分充实。一个学生生活十分充实的学生，很可能就学生生活的范围，写成很像个样子的文艺。

1941年11月20日发表

# 作一个文艺作者

《中学生》社收到读者惠书，其中往往提出这么一个问题：作一个文艺作者该怎样着手？读些什么书？现在就这个问题来谈谈。

第一要知道，文艺作者不是一种特殊的人，他要认真过活，他要努力作事，都和其他的人一般无二。在认真过活和努力作事当中，才心有所会，意有所见，就用语言文字传达给别人；他的传达方法又偏于具体化和形象化，不但使别人知道，并且使别人感动：这就是他创作了文艺，他成了文艺作者。人不一定要作文艺作者，犹如人不一定要作医生或工程师一样。作医生或工程师都有专门学术可以修习；作文艺作者却没有专门学术可以修习，他的功课是广泛的人生。语言文字似乎是专门学术，但是文艺作者运用语言文字和语文学者研究语言文字，情形并不相同；他能够选用一个最适当的词儿，安排一个最完美的形式，还是由于把人生体验得深切，并非由于支离破碎的玩弄语文的技巧。人生的境界，品类颇有不同：要从某一境界中有所会，有所见，又属不可多得之感。那么，作文艺作者实在是“可遇而不可求”的。这个话好像有点扫兴，可是事实如此。医生或工程师也许会成为文艺作者，当他们的人生境界像个清净而丰盈的泉源的时候；

存心作文艺作者的人却未必定成为文艺作者，如果他们的人生境界是空虚的，平凡的，或者他们不能从某一境界中有所会，有所见。这就是所谓“可遇而不可求”。

把作一个文艺作者悬作自己的标的，虽然近乎“求”，但只要求得自然，那就求如不求。用文字写成的书固然要读，不用文字写成的书尤其要多读熟读，这是个求得最自然的办法。万象森列是一部书，古往今来是一部书，立身处世是一部书，物理人情是一部书，也说不尽许多：这些书集合拢来，戴一个共同的标题，就是“人生”。用文字写成的书原也记载着这些项目，但通过了文字去理会，究竟隔膜一层；不如直接和“人生”对面，来得深至透切。到了深至透切的地步，作一个文艺作者就有了真实的本钱了。

至于用文字写成的书，作别项事业的人不妨限定了范围读，不在范围以内的就可以不读；而希望作一个文艺作者的人却很难限定范围，换句话说，他的活动涉及全部人生，所以他的阅读范围越广越好。一本关于解剖学的书，或是一本关于考古学的书，粗略的想来，似乎和文艺写作无关，但是仔细的想来，解剖学或考古学的知识对于文艺写作也大有用处，这类的书正不应该摈斥到阅读以外。他如关于社会科学的书，关于文艺理论的书，关于语文研究的书，都是一般人所认为文艺作者必须涉及的。必须涉及诚然不错，不过要明白，涉及这几类的书正如涉及解剖学的书或考古学的书一样，其作用无非在增长识力，养成习惯，以便深至透切的处理人生。读了这些东西必须把它们消化，化为自身的血肉，融入自身的生活，到有所会有所见而执笔写作的时候，连自己曾

经读过这些东西也几乎忘记了，才有用处。否则书自书，我自我，书和我之间划着一道界限，临到执笔写作的时候，只想在界限以外求些帮助，找些触发：那必然支离破碎，写不成好的文艺。

还有古今的文艺作品，那当然要读。用社会科学的观点去读，用文艺理论的观点去读，用语文研究的观点去读：这些是所谓分析的读法。同时更须用综合的读法去读。文艺作品里头含蕴着作者的人生和作者所见的人生，读的时候务求与作者的人生精神相通，如对于一个朋友一样，务求与作者所见的人生声息相关，如对于展开在自身面前的人生一样：这就是所谓综合的读法。分析的读法可以得到理解，是“知”的方面的事；综合的读法可以引起感应，是“情”和“意”的方面的事。文艺作品的阅读，固然不可忽略前者，可是更需要着重后者。至于自己执笔写作的时候，最好把曾经读过的文艺作品全忘记了，而直接从自己的“所会”“所见”出发。

1942年8月3日发表

# 能读的作品

在《艺坛》第十九、二十两号，见到袁俊先生所作《好望号》译本序文，知道这个译本的单行本快要出版了，非常高兴。这个译本分期登载在《文史杂志》，我们是从《文史杂志》上读到的。这儿说我们，包括我跟家里的几个人。收到了些新出版的书籍杂志，白天没空看，到夜间，几个人坐在一块儿，挑选一篇由小孩读；读过一遍，大家就跟自己看过那篇一样。读的时候不容马虎，要按照语言的声调，要传出情绪的强弱缓急；读得不得劲，不传神，宁可耐着性儿，回上去重读。这样读过了袁俊先生改译的《好望号》，我们觉得这个剧本好，值得劝人读，而且值得演。原作者自然大可钦佩，可是把这个剧本化为我国的语言，精炼纯粹的语言，是袁俊先生的功绩。

在这儿我不是要说这篇《好望号》，我只从这个译本想起了些小意思，现在想说说。如今咱们的文艺，就语言文字方面说，似乎可以分作两大类。一类是看得又读得的，一类是只能看不能读的。比起分量来，前一类少得多。用文字写的文艺，眼睛看时认得清一个个的字，嘴念时发得出一个个的音，怎么会只能看不能读的？原来我所说的读不是念出音来就算，我所说的读要达出语言的节奏跟情趣。这样的读，必

须文字本身是活生生的语言才行。如果文字本身是生打硬造的语言，是有骨骼没有血肉的语言，凭你读的人怎样尽心体会，也不能把他读成活生生的语言；你读下去总觉着这不像个语言，不如索性住嘴，单凭眼睛看下去了事。这就是所谓只能看不能读。

旁的文字且不说，在文艺，能读是个重要条件，我想。读者不一定为读给旁人听，自己轻轻读下去，宛如听作者在倾吐他的思想情感。比较仅仅的看，感人更深。文字只能看不能读，读者就得不到这种享受。

“白话文”这个名词似乎出了些毛病。我一向写些东西就是“白话文”，都搬不上口，现在看看，觉得难受。选择语言，提炼语言，决不可脱离语言；在文艺作者，这是必须努力的。语言文字的研求，好像只是形式方面的事儿，其实不然，追究到根柢，就知道这牵涉到作者的整个生活。

我见识很狭窄，事实限制，不能广遍的阅读现代的作品。就我所知，如老舍、曹禺、朱自清、吕叔湘、姚雪垠、沙汀诸位先生的著作，袁俊、吕叔湘、潘家洵诸位先生的译品，都是看得又读得的。现在写在这儿，请读者印证。

1943年12月22日作

# 关于谈文学修养

我读了些谈文学修养的文字，如说该确立人生观与世界观，该多方面观察多方面体验，该广泛地阅读各种书籍，该从各地方各等人的语言中去学习去提炼，训练自己，使自己能够说出并写出富于艺术性的语言，这些都有道理。不在这种种方面着力，徒然执笔写作，必然写不出什么像样的东西。不过有一点意思似乎应当补充，就是这种种努力本是为人之当然，我们为人，就该留意这些项目，即使不弄文学，也不能荒疏。为什么要补充这一点意思？因为唯有认清这一点，才能明白文学与生活的关系。文学是生活的源头上流出来的江河溪沟，不是与生活离立的像人工凿成的池子似的东西。一个人生活充实，表现出来有种种方式，道德、学问、事功都是，而文学是其中之一。生活在先，文学在后。生活充实的人不一定要弄文学，不弄文学的人却也一定要求生活充实，如果单说文学修养该怎么怎么，就等于说为文学而求生活充实，这显然有些本末倒置。从反面推想，或许还会想到不弄文学就可以不管人生观什么的，也就是不弄文学就无须乎求生活充实，那更是坏影响了。

再说，文学是个浑然的整体，勉强打比方，好似一股活水，时时流动，时时进展，却分不开这一部分与那一部分。虽

说我们人具有智慧，能够自省，对于生活会有所觉解，但并不取那种机械的分析的方式。我们说一句话，笑一笑。这中间正蕴蓄着我们的人生观与世界观，可是我们不想到什么人生观与世界观。人生观与世界观的确立就在一言一笑一思一感之间。若是特别提醒自己，现在我们要确立人生观与世界观了，恐怕只有茫然无所措手足。我们对着山水默想，临着事物沉思，这就是观察或体验，可是我们不想到自己在观察或体验。观察或体验总之是以心接物，进一步是心与物融和，合而为一。若是事物当前的时候，我们有意的嘱咐自己，现在观察吧，现在体验吧，这就把心思分到旁的方面去，即使能有所得，恐怕也不会多量，不会深至。

这样想来，所谓该怎么怎么，大致只是我们研究文学家，看他们何以成功，归结出来的若干项目。而文学家自己虽然确曾这样那样做过来，却未必条分缕析的意识着，他们只是在生活的大路上迈步前进，不断地求其充实。在研究别人的时候，条分缕析诚然是一种方便，可是在自己实践的时候，条分缕析不免会把生活弄得支离破碎，不成个浑然的整体。并且，该确立人生观与世界观，该多方面观察多方面体验等等，都一说就明白，并非难懂，但也并非究竟，究竟在于真能确立，真能观察，真能体验，这些都传授不来，都不是"外铄"的事情，都得从各人整个的生活出发。生活到某种地步，自然有某种的人生观与世界观，自然能作某种程度的观察与体验。且不说文学修养吧，就说生活修养，听人家说了一大套，该怎么怎么，对于我们的生活到底有多少益处？与生活充实的人交接，读生活充实的人的传记，比听"生活修养谈"是好

得多了，因为这不是知识的授受，而是实践的感染。但是也只限于感染而止，我们的生活能不能也充实起来，还得靠我们自己。我们虽然生在大群中间，对于各自的生活却只有冥心孤往，独力潜修。大家的充实不就是我的充实，我要充实，人家帮不了忙。

这岂不是文学修养几乎无可谈了吗？照我的浅见，实在有些无可谈。就是探到根源，不谈文学修养，而谈生活修养，也还是无可谈。可谈的只是些迹象，只是些节目，而精神与总纲在于各人自求得之。自求得之也未必谈得来，因为生活就是生活，本来不是谈的事儿。

1944年6月20日发表

# 读剧偶写

近来看了几种剧本，觉得可以分为两类。一类是借剧中人物的说白，把一个故事说给观众听，除了说明故事而外，剧中人物仿佛不再有什么任务。一类是剧中人物靠他的说白跟动作，把他内心的种种活动表现出来，使观众亲切地感到。比较起来，后一类比前一类少。

就看戏的人说，看一场戏，仅仅接触一个故事，未免感觉不满足。或者是早就知道那故事了，看与不看一样。或者是本来不知道那故事，听了剧中人物的说白，只觉得头绪纷繁，原委因果贯穿不起来。或者是一边在看一边在想，这无异化装说书化装弹词啊。演员个个化了装登场，不能不说他们扮演了剧中人物，然而，剧中人物只成为编剧人叙述故事的代言人，他们不是真的在舞台上活动，他们只是个呆板的虚架子，这能算表演了剧中人物吗？不满足的理由，大致如此。

诚然，戏剧不能没有故事。可是戏剧决不能仅是故事，所以纯取叙述手法是不可为训的。编剧人采取某一个故事作材料，必然对于那个故事有了什么理解或发见。理解或发见没有法儿叙述，唯有从剧中人物的说白跟动作上表现出来。如果不留意在表现，或者想表现而表现不出来，戏剧就只剩一

个故事了。

叙述与表现的分别，打个比方，一个是平面，一个是立体；一个是仅具形象的人体，一个是有呼吸有脉搏的血肉之体。就功效上说，一个使观众知道有这么一回事，一个却使观众身入其中，使与剧中人物同呼吸与脉搏。

岂但戏剧如此，小说也有叙述与表现的两类。纯取叙述手法的小说也教人觉得不够味儿。

表现必须在描写人物上下工夫。而描写人物又必须“知人”。

1944年11月17日发表

# 作者还有别的事儿

参加过几次座谈会，讨论的大致是当前需要怎么样的文艺一类的题目。发表的意见大体相同：内容要反封建，反法西斯，描写大众的生活，表达大众的愿望；形式要由内容决定，不弄什么花巧而自然合度，要能为大众所了解，并且有激动大众的力量；至于作者自己，要深入大众，理解得透彻，说深入说理解还嫌不够，最好与大众混而为一体，像一滴水与大海混而为一体一个样，于是从知识上的理解进而为践履上的体认，云云。

这是时代的要求。许多人的意见大体相同，并不表示"差不多论"的批评确有卓识，正是以见出时势所趋，人同此心。假如那样的文艺应运而生，不受什么阻挠摧残，那么文艺真个具有超过武器的作用了；武器仅足以摧毁那些坏的要不得的东西，文艺却在摧毁以外，又能帮助建设那些好的要得的东西。

不过在今日的我国，真有那样的文艺产生也还未许乐观。试想想产生以后的情形。如果登载在杂志上，销行数至多一万本；如果印成单行本，恐怕还要少些。一万本的销数当然不止一万个读者，借来借去，一本可供几个人读。平均算他五个人，一万本的读者就是五万人。这个数目太小了。五万

个读者是些什么人呢？无非现任的作者和批评者，候补的作者和批评者，以及自命爱好文艺的一批人，除了这么个小圈子外，差不多没有旁的人了。至于最大多数的不识字的人，当然没有一个在小圈子内。可是文艺要发生他应有的作用，必须小圈子扩大为大圈子，大圈子里要包括最大多数不识字的人才算达到极致。这岂不是显然遇到了障碍？那障碍就是最大多数的人并不识字。

扫除文盲已经嚷了许多时日，到底扫除了百分之几，谁也不知道。根据笼统的直觉，相信成绩未必怎么好，或者可以说很少成绩。有人解释原因说这由于文盲们实际生活上不需识什么字。这种解释好比说穷人实际生活上不需清洁卫生一样，显然是胡扯。试看夜学校和成人识字班的实施情形，再调查国民学校的分布与教学现况，倒使人起了疑心，似乎扫除文盲其名，希望文盲们一辈子盲下去其实。马马虎虎请几个教师天啊地啊乱念一阵，不把识字联系到实际生活方面去；修习期满，事情就此完毕，也不替勉强识了几个字的人预备适当读物；经过不久时候，他们把勉强识了的这几个字忘了，就又回到文盲的境界里去。若不是希望文盲们一辈子盲下去，若存着扫除文盲的真情诚意，肯这么办吗？这种希望，当事人不一定清楚的意识着，也许含在他们下意识里。无论清楚的意识着或含在下意识里，希望的原由并无二致，就是他们感到文盲真正扫除干净了的时候，于他们多少有些不利，不如不要扫除的好。

就文盲方面说，识字有种种利益，而接触文艺是其一。就作者一方面说，期望文盲开眼，与一切爱着大众的人相同，而

因要把文艺贡献给他们，期望更急，有非请他们立刻开眼不可之势。两方面的相需相因如此，不就可以见到在今日的我国，得赶紧来个扫除文盲运动，与文艺运动相配合吗？扫除文盲运动可以由作者来鼓吹，使他展开得很快，也可以由作者亲自来干。干起来的时候，必将与有名无实的扫除文盲完全不同，因为这是真正要文盲开眼；并且，待文盲真正开了眼，对于干的人非但毫无不利，而且正是个如愿以偿。

还有一层。文艺固然要求能为大众所了解，却决不能故意迁就，写成些不三不四的东西。而大众在向来不受文艺陶冶的情况之下，要求了解也不见得十分容易；哪怕他们已经识了字，哪怕他们不靠视觉而靠听觉，像听唱歌曲看演戏剧之类，很可能接触文艺是一回事，了解文艺另是一回事。如果接触而不了解，与并未接触又有什么分别？接触与了解之间的过程必须把他打通。这个打通的工作由旁人去做，不如由作者去做最为适合。作者从作品中间，或者从谈说指导中间想方设法，把他打通了，那就是不但普及，而且提高，才可以使文艺发生他应有的作用。

赶紧发动扫除文盲运动，赶紧想方设法提高大众的了解能力。向大众学习固然要紧，教育大众也未尝不要紧。有那么一腔真情诚意，要把文艺贡献给大众，这个教育工作至少与认真写作同等重要；否则文艺虽高明，可能不发生作用，至少不发生极度的作用。不知朋友以为这个话怎么样。

1945年6月发表

# 文艺团体

时常有些朋友问起怎样读怎样写的话，情不可却，也就勉强说些怎样读怎样写。其实这些不是知识方面的事，重要还在习惯方面。翻开书来读，提起笔来写，人家说的怎样怎样当然可以作参考，但是由于自已花了心力，悟到的一定更多，而且更为可贵。待把人家说的与自己悟到的反复应用，化为自身的习惯，那才终身受用不尽。如果不读什么，不写什么，先来讨论怎样读怎样写，似乎要把怎样读怎样写讨论出了个究竟，然后读然后写，那只怕是徒乱心意，没有多大用处。

几个同气的朋友结个团体，研究文艺，最好在某一时期内选定一种书，大家弄一本来细心阅读，集会的时候就共同讨论。讨论切忌拘束，呆板，公式化；像一般仅有开会形式的那种讨论，是没有什么意思的。好在既称同气的朋友，彼此必然相知有素，可以不拘形迹，想到什么就说什么，爱怎么说就怎么说。报告内容也好，分析技巧也好，片段的说出自己的领悟也好，整个的指出作者的精神与主旨更好。因为凡是好书，有斤两的作品，那作者必然有他的哲学，有他的“所见”，为有这些，他才动手写他的作品，你能认识这些，与这些起了共鸣作用，你才真个读了他那本书。在个人独读的

时候，见到了这一点，未必见到那一点。大家聚在一块儿谈谈，彼此交换，所见就广遍了。而且，你所见的我认为不对，我可以提出来辩难；我所见的你认为有缺漏，你可以跟上来补充。就在这当儿，大家读书的眼力加强了，从书中得到的益处增多了。练习写作也可以用集会讨论的办法。某一个材料值不值得写，该怎样写，就可以讨论。或许有人说，这样不免使灵感渐渐消散，终于不再想提起笔来。可是也可以说，这样与人家讨论一番，那本来朦胧的意象渐渐具体化了，甚至血肉也充盈了，这正是动笔以前最需要的准备。写成之后，也可以拿出来共同讨论。作者说，我为什么要这样写。看过作品的朋友说，你在某处写得好，为什么好，你在某处有些儿毛病，为什么是毛病，若是我，就要怎样写。就在这当儿，大家写作的眼力提高了，手法也有进步了。还可以取同一个材料大家分头写，写成之后共同讨论彼此的用心。还可以共同写一个材料，商商量量，合作到底，真正实践“集体创作”的办法。

如果有这么一个团体，参加在里头，乐趣是无穷无尽的。同时，得益也将无穷无尽。

1946年5月1日发表

# 谈 学 习 文 艺

学习文艺，分开来说有两件事情，一是学习阅读文艺，一是学习写作文艺。两件事情一样的需要生活经验作底子。生活经验越充实，阅读文艺的时候越能领会得多，写作文艺的时候越能像个样儿。没有生活经验作底子，当然也可以阅读，也可以写作。但是阅读起来只能得到些粗浅的东西，譬如看小说，只能知道小说里讲的什么故事，譬如读诗歌，只能知道诗歌里说的什么话语，以外就很少知道了。写作起来也一样，以为某些事情某些意思值得一写，其实却是极粗浅的，写了出来给人家看，人家毫无所得。

为了要学习文艺，才企图充实自己的生活经验，这是不很说得通的。为什么？因为这样说来，学习文艺是目的，充实生活经验只是个手段。推衍开来，处世为人，认真生活，也只是个手段了。这怎么说得通？其次，照这样说，显然含有如下的意思：要学习文艺的才要充实生活经验，不要学习文艺的就不必充实生活经验。的确，文艺并非人人都要学习的，只要想得清楚，干得切实，即使与文艺绝缘，也不愧为堂堂的人。但是，生活经验也可以说并非人人都要求其充实的吗？

话应该这么说。充实生活经验原是人的本分，与学习文

艺无关。不问学习不学习文艺，谁都该求生活经验的充实，否则对群对己都对不起。至于学习文艺的人，或是阅读，或是写作，就凭他当时所有的生活经验来理解，来创造。理解与创造的方法固然有百般，可以写成论文，写成专书，但大多是些枝节。理解与创造的根源却只有一个，那就是生活经验。生活经验充实，理解与创造起来决不会粗浅，即使不讲什么方法。生活经验欠充实，理解与创造起来决不会精深，即使讲尽了种种的方法。

好的作品人人可读，但是不能人人得到受用。那些得不到受用的人就吃亏在自己的生活经验太差，不够与好作品的作者作朋友。听听他的心声，从而使自己的生活经验更充实。

提起笔来人人可以写作品，但是不能人人写来像个样儿。那些写不像个样儿的人就吃亏在自己的生活经验太差，好比一棵缺乏养料的草木，机能不旺，无论如何开不出茂美的花，结不出丰满的果来。

这样说来，学习文艺决非随便玩玩的事情。随便玩玩当然不犯什么法，没有人来阻止，坏处就在玩不出什么道理来，倒不如索性丢开，认认真真去干旁的事情。

唯有生活经验充实的人，唯有认认真真生活的人，才能学习文艺而有所得。

1946年7月20日发表

# 像样的作品

我想，如果是一篇比较像样的作品，决不愁没有机会发表。固然，现在纯文艺期刊太少了；但是综合性的期刊不算少，大多把一部分的篇幅留给文艺；还有各种日报的副刊，多数是文艺性的。那些刊物的编辑者自然不免有些成见，有些崇奉成名作家的习气，可决不至于抹煞投稿，一概不看；看过之后，也决不至于违背了自己的眼光，硬说要得的东西不值一观。在自己编辑的刊物上刊出一篇新人的作品，是比较像样的，那就公义方面说，是不辜负所有的读者；即就私见方面说，也是刊物的光荣事情。我是这么想的；我按自己度他人，相信他人也会抱着热诚，审读一件一件的来稿，希望从中发见好东西。好东西到了手里，哪有不赶快把它发表之理？

怎么叫比较像样？这倒是值得想想的。我以为我国的新文艺到底还在开创时期，大家的造诣还不见怎么精深，何况是新人，要说比较像样，尽可以卑之无甚高论。提起笔来写文艺，总因为有所见，这是不错的。但是有所见有不同的阶段。有时仅止于抽象的阶段，譬如，觉得某个人可爱，某一件事教人愤慨。有时却到了具体的阶段，譬如，不但觉得某个人可爱，并且能一一指出他的可爱处；不但觉得某一件事

教人愤慨，并且能把引起愤慨的迹象以及所以愤慨的因由认识清楚。单凭抽象的有所见，用口来说，一句话就完事；提起笔来写文艺，一句话嫌其太少，势必找些不相干的话来乱说。必须是具体的有所见，写下来的文艺才可以比较像样。

其次，文艺是运用语言文字的艺术，好比绘画是运用线条彩色的艺术。线条彩色搞不好，就没有好绘画。语言文字搞不好，哪儿还成什么文艺？语言文字不是装在文艺外面的空架子，乃是一副具有生机的躯壳，让文艺的灵魂寄托在里面的。语言文字的追求并非无聊的行径；说得深一点，那就是生命的追求：有怎样的生活经验，才说得出怎样的话，写得出怎样的文字。语言文字的习惯不良，毛病不仅在语言文字的习惯不良，也就是这个人的思想习惯不良，发表习惯不良。文艺的根源是思想，文艺的作用是发表，这两种习惯如果不良了，怎么成？所以，精深的且不谈，文艺必须语言文字顺适畅达，一篇成个整体，每一句话成一句话，才算得比较像样。

1947年3月15日发表

原题《一篇像样的作品》

# 回 问 一 句

常常有读者来信，问及怎样才可以把文字写好。爱慕文艺的就问怎样才可以写成像样的文艺。

在“怎样”两个字里头，包含着不同的意义。发问的人也许认为写东西是有什么“窍”的，或者叫“秘诀”；写不好就只为不懂得那个“窍”，只要今天懂得那个“窍”，今天就写得好了；说“怎样”等于说“怎样学会那个‘窍’？”另外一派也许认为写东西须有准备的功夫；自己不知道怎样准备，所以写不好，只要摸着了那准备的门径，自然就有写得好的希望：说“怎样”等于说“怎样作那准备的功夫”。

就“窍”或者“秘诀”说，在写作方面似乎是没有的，不然就是我们太浅陋了，没有知道。我们知道技工方面常常用着“诀窍”的字眼，徒弟拜师父就在学会那个“诀窍”。但是所谓“诀窍”也得用心领会，动手实习，积年累月才能学会，决不是一听就会，一会就熟，当天立见功效的。

就作准备的功夫说，那自然想得不错。作什么事情都得有个准备，写作也是一件事情，没有准备怎么成？要打听该怎样准备，目前谈写作方法的书籍有的是。撇开那些写得坏的不说，那些写得像样的无非谈到动笔之前该怎样准备动笔，完篇之后该怎样准备修改，对于学习写作的人多少有些帮助。

还有什么写作经验谈之类，也可以归在同一类里。写经验谈的人谈他自己的准备情形，不是正可以供他人作参考吗？

在这儿，我们倒要向来信的诸君回问一句：你们有兴写作，希望写得好，写得像样，到底为的什么？

如果回说"无所为"，那不成其为回答。作一件事情，追究到根源没有"无所为"的，虽然有人把"无所为而为"那句话捧得很高，认为人生的一种超妙境界。

如果回说人家都在那里写作，人家能够写得很好，所以你也要写作，希望也写得很好：那不很妥当。人家做的事情你能样样照做吗？人家的好处你能样样追随吗？这是万万办不到的，也没有办到的必要。假如没有更切要的需求，你大可以不必费心费力的学习什么写作。

如果回说你希望把自己的文字印在报纸杂志上，希望自己的名字与写作者文艺家联结起来，所以要写作：那也不很妥当。把文字印在报纸杂志上，被称为写作者或文艺家，那只是个"果"。人家还可以问你，你那个"因"是什么呢？——你为什么要把文字印在报纸杂志上，要成为写作者或文艺家呢？

对于我们在这儿提出的一句问话，希望诸君仔仔细细的想一想，从自己切要的需求上去想，把自己为什么要写作的原因想个明白。想明白了的时候，关于所问的"怎样"至少解决了一半儿，距离写得好写得像样也就不会太远了。

1947年8月1日发表

# “言 志”和“载 道”

朱佩弦先生新近出了一本《诗言志辨》，研究我国四条诗论的史的发展。哪四条呢？就是“诗言志”，“比兴”，“诗教”，“正变”。这四个批评的意念以“言志”为中心。他说“言志”的本义原跟“载道”差不多，彼此并不冲突，现今却变得和“载道”对立起来了。“言志”和“载道”对立的说法，大概还只有二十年左右的寿命。是这样来的，有人说这两项标明中国文学的主流，两个主流的起伏造成了中国文学史。

我不能作历史的考察，只觉得“言志”和“载道”不但本义差不多，就常识想想也差不多。照古来的解释，志是心之所之。心想到了什么，要把它发表出来，使人家共知共感，其中必然有什么东西在作主。那东西自然可以叫做“志”，可是也无妨叫做“道”。我国历来正统派文学专讲发扬圣贤之道，现代文学在观点上在方法上有各种主义与纲领，那显然是“载道”了，然而何尝不可以说那些作者“志”在圣贤之道，“志”在某种主义与纲领。前些时有所谓未来派，凑合一些不相连贯的词语，他们硬说是诗，把颜色乱涂一阵，他们硬说是画。这当然没有什么“道”可说了，他们有这种奇怪的癖好是他们的“志”，所以也不妨说这种奇怪的癖好正是他们的“道”——他们认为诗该这样作，画该这样画。

就一方面说，任何作品的材料都是心之所之，所以创作都是"言志"。就另一方面说，任何作品都含有某些东西，都要人家接受这某些东西，所以创作都是"载道"。

强调"言志"的人把"言志"认为自由发抒，称心而言，把"载道"认为奉命执笔，多方迁就，于是觉得此善于彼。却忘了他自己自由抒发的也正是他的"道"，而奉命执笔究竟不是尽人皆然，确然信"道"甚笃的也颇有其人。强调"载道"的人把"载道"看得过分庄严，以为唯此是了不得的大事，把"言志"看得过分低微，以为那只是表达个人的感兴，甚至只是些所谓身边琐事，于是觉得两者在价值上无法相比，一边是高高在天，一边是沦落入地。却忘了他所认为"道"的，就他个人说起来也就是"志"，而个人感兴乃至身边琐事所以被取作材料，客观上也表现了某一种"道"。其实什么也不须强调，但看注重点在哪里，就用什么说法。你注重自由发抒，就说"言志"了，你注重在表出些东西来，就说"载道"了。两者原是不相矛盾的。

既然如此，说"言志"和"载道"标明中国文学的两道主流，似乎未必得当了。以此诋彼，以彼攻此，自然也是多馀的事了，因为这两个意念本来并不对立。要紧的还在于究问"言"的是什么样的"志"，"载"的是什么样的"道"。无论创作或批评，都应该究问。

人各有"志"，不能强同。"天不变，'道'亦不变"的话也只是古人的武断。"志"和"道"是各式各样的。时代有古今，地域有南北东西，人有阶级、教育、习染种种的不同，这些因素相乘，就来了各式各样的"志"和"道"。表现在文学方面，就

来了各式各样的文学。文学要人家接受，说得郑重一点儿，要像庄子所说的“以其道易天下”，可是并不含什么强制性质，接受须待人家心甘情愿的接受，“易天下”也不是“打天下”，须待天下自然而然的“易”过来，那就只有在本身的“志”和“道”方面下功夫。那“志”和“道”须要与人家的“志”和“道”相应，有深入人家的心的力量，才可以被接受，才可以收“易天下”的效果。又不能走迎合迁就的路子，须要自然而然与人家同其呼吸，合其脉搏，才可以达到真正的相应。有志有为有魄力的创作者在这方面下功夫，成功了，他的作品就是划时代的巨制，文学史上的纪程碑。次等的创作者未尝不想努力，可是功夫差一些，与人家不能深切相应，没有深入人心的力量，他的作品就像沙滩上的零花残草似的，时代的浪潮一冲过，就不知道到哪儿去了。至于批评者，批评的着眼点固然很多，可是究问作者与人家相应的程度如何该是个主要的着眼点。因为文学到底是人间的东西。

1947年10月30日作

# 作 者·读 者

就作者一方面说：没有真知灼见，徒然做一些文字游戏，算什么？自以为有真知灼见了，可是材料贫乏，表现不够，所知所见还是藏在自己心里，没法印入人家的心里，徒费笔墨，算什么？居然有血有肉，可资感动了，可是引不起人家向善的热诚，跟社会的改进向上没有多大关系，也还是可有可无，硬要写它，算什么？

因而作者要认真考究，从各方面修练，自己的意识跟实践，事物的观察跟认识，是非善恶的辨别跟爱憎，语言文字的理解跟运用，都是越精到越不马虎越好。考究决不嫌其多，而且，不该让考究的结果只成为条分缕析的知识，必须使这些结果融化在性分之中，犹如饮食融化在身体里，不分脂肪蛋白质淀粉等等，总之增强了身体的活力，这才有用处。自然也可以跟同行的作者相互讨论。切磋琢磨，原是交友的要义，既属同行，彼此的甘苦是共通的，提出来相互补充或纠正，大家有益。讨论的时候，把某一种态度或看法叫作什么主义，把努力的方向叫作什么运动，为的是说起来方便，无可非议。怎样阐明那个主义，怎样推动那个运动，自然也得认真考虑，但是这些都不必对一般读者说。譬如演戏，怎样把一出戏演好是导演和演员们必须讨论的题目，可不必把

讨论的种种在开演之前向观众陈说一番。观众只要看你们的戏，你们演得好才认为好，如果陈说一番而戏并不好，还是要认为不好，陈说一番是毫不相干的。

就读者一方面说，自然希望从阅读中得到些什么。这所谓"什么"包含很广，可以用人生经验跟行动准则两个类名来概括。可是还有个初步的要求，总希望读得下去，读下去有趣味，换句话说，读的东西总得有娱乐价值。听说娱乐，或者有人会觉得这不够严肃。其实娱乐不专指嘻嘻哈哈，胡闹一阵而言。大凡干一件事，并非出于勉强，是自己愿意去干，虽然可以说出一大堆理由，其间必然有一个因素在，就是干了有趣味。这就是娱乐。读者自由自在读些东西，情形跟被迫听训不同。被迫听训没法顾到趣味，即使是最无聊最恶劣的训话，人家要你听你只好听。读什么东西，如果翻开书页就没有好印象，勉强读了十页二十页实在觉得读不下去了，那尽有就此丢开的自由。纵使有批评家的提示，说某一本东西非看不可，不看就像放过了宝贝不捡，是愚夫是傻子，可是读者可以回答说，爱看不爱看是我的事，我看不下去就不看，你批评家说我是愚夫是傻子，由你好了。读者还是要拣有趣味有娱乐价值的东西来看，看得有味直看到完篇，才或多或少的得到些人生经验跟行动准则。

1949年1月10日发表

# 五 点 希 望

对改进儿童文学创作，我提出五点希望：

一、希望作者经常接触儿童，学校里的也好，自己家里的也好，接触多了，一定会领会现在的儿童跟解放以前的儿童有什么不一样之处，从而写出些真实的儿童生活。

二、希望作者看些教育学的书，看些儿童生理学和心理学的书。看这一类书可以提高眼光。凭较高的眼光该可以写出较好的作品。切不要把书中的东西看成教条。

三、希望作者在语言文字方面多多注意。儿童看儿童读物，一方面吸收读物的内容，一方面就在学习语言，在学习语言中发展他们的语言。所以儿童读物跟学校课本同样重要，内容既不可马虎，语言文字也不可马虎。

四、目前的儿童读物好的少，不好的多。书商知道出版儿童读物是投机取利的好道路，大家向这方面钻，不好的东西自然多了。我们需要更多的好作品，因此作者该多多努力，不要搁笔不写，不要迟疑不决，想动手又不马上动手。大家多商量，多研究，多批评，比较好的作品是可以产生的。

五、要鼓励一些绘画的朋友为儿童读物作画。跟作者一样，绘画的人也得多接触儿童，看些有关教育儿童的书。此外要注重绘画的基本练习，先求正确，次求生动，次求画外还有

不尽的意味。

1953年10月6日发表

# 响 应 号 召

给少年儿童读的文学作品，咱们自己创作的，数量不多，这是事实。

少年儿童热切地盼望本国作者多给他们写些东西，他们常常在口头说出这么个意思，在笔下写出这么个意思，这也是事实。

说到少年儿童的教育，主要当然是学校的事。学校里的教育，一方面靠各种学科的教学，一方面靠课外的各种教育活动，目的在让少年儿童得到全面发展。少年儿童必须受到全面发展的教育，才能成为社会主义的新人，胜任愉快地担当未来的建设事业。现在年长一辈人都是从旧社会里来的，许多人的思想观点上到现在也还残存着某些由旧社会带来的毛病和缺点，可是非分别担当各项工作不可，这些工作的总和是“前人从来没有做过的极其光荣伟大的事业”。因此大家需要改造，随时随地地改造，自觉自愿地改造，总希望改造得跟这个光荣伟大的事业相适应。少年儿童跟年长一辈人不一样，他们生在这个新社会里，处在这个新社会里，难道还该让他们沾染上年长一辈人曾有过的毛病和缺点，到将来再改造？当然不该，当然得从教育着手，不让他们再沾染这许多的毛病和缺点。这也是必须给他们全面发展的教育的理由。

学校教育不能没有校外的配合。譬如说，各科教学上需要让少年儿童观察森林或是河流，参观工厂或是农业生产合作社，那么，森林和河流的存在，工厂和农业生产合作社的活动，全是配合着学校教学对少年儿童进行教育的。教育原不是孤立的事情，决不能关起学校大门来办，这是办教育的人应该而且必须了解的。双方有了透澈的了解，双方作不懈的努力，才能达到一个共同的目的——把少年儿童真正培养成为社会主义的新人。

著作界和出版界不是跟学校教育有关的吗？学校对少年儿童进行教育，教给他们很多东西，著作界和出版界为了跟学校教育配合，就得给少年儿童各种课外读物，使学到的那些东西在他们的身心上得到滋养和巩固。课外读物里有一类叫文学读物。就少年儿童方面说，文学读物是他们普遍喜爱的。就教育方面说，文学读物几乎关涉到全面发展的教育的各个项目，对少年儿童的世界观、政治方向、道德品质，影响尤其深切。著作界和出版界要好好地跟学校教育配合，自然不能忽略这一类读物。

可是事实上这一类读物数量不多。尤其严重的事实是少年儿童在那儿热切地盼望，盼望著作界和出版界多给他们这一类读物。他们的盼望是有道理的。各种事业都要学习苏联和兄弟国家的先进经验，可是还有一条，必须结合我国的实际。少年儿童乐意多读些有关我国实际的东西，自然不能以翻译作品为满足，自然盼望土生土长的创作。著作界和出版界只要真有全面观点，就必须急起直追，使少年儿童的盼望成为现实。

我想，过去的情形也不必说它了，过去这一类读物不多，只要今后逐渐多起来就成。

我想，号召固然要紧，尤其要紧的是响应号召。著作界和出版界赶快起来响应吧。少年儿童的文学读物很关重要，在过去，大家也知道，过去的毛病就在知道而不写，知道而不出版。

郭沫若先生建议，在一二年内，每个作者都要为少年儿童至少写一篇东西。我愿意响应这个号召。我自己给自己规定，到明年年底止，或是童话，或是小说，或是诗歌，必须写成两篇，能多些更好。成就的高低好坏当然在我的能力。我这个想头本来想放在心里不说出来，等写成的时候拿去投稿就是，因为《人民文学》的编者要我写这篇短文，写到这儿，终于说出来了。说了出来也好，编者和读者监督着我，可以使我经常警觉，我的想头非如期实践不可。

1955年9月28日作

# 大家拿起笔来

为少年儿童写东西，需要号召，需要鼓动。可是更要紧的，还在大家拿起笔来响应。我在《人民文学》上曾经写过这个意思，在明年年底以前，我一定写，至少两篇，能多些当然更好。“一言既出，驷马难追”，话已经说出去了，大家知道了，你就不能躲赖，非兑现不可。靠公众的监督管住自己，这是我的私心。我希望作者都想些保证的办法，大家拿出作品来响应号召。

号召了一阵，响应了一阵，过几时又回到老样子，新作品寥寥可数，那还是不成。少年儿童一年一年在生长起来，他们的环境一年一年在推陈出新，他们的要求就一年一年有所不同。必须经常有新作品出世，数量又不容“寥寥”，相反的，要越来越多，才能够满足他们的要求。当然，质量要越来越好。光顾数量，不顾质量，制鞋制袜都不对头，何况属于精神食粮的读物。

这回响应号召算是开了个头，以后一定要拿出一部分力量为少年儿童服务，“直到永远”——是不是可以这么想呢？我恳切地希望作者都这么想。

1955年11月24日发表

# 利用广播发表作品

作家辛勤地劳动，写成作品，总希望它很快跟读者见面。读者呢，也希望尽早读到作家的新作品。可是一篇新作品，从原稿变成书，发得到读者手里，这中间有一串过程，所需时间，少则三四个月，多则一年半载。特别是今天，书刊的需要量增长很多，纸张供不应求，印刷装订力量不足，好些新作品迟迟印不出来，作家着急，读者更着急。

能不能想些办法改善这种状况呢？能。如果尽量利用广播发表作品，作家和读者都会表示欢迎。下边说一说实行这个办法的好处。

第一，近年来广播事业有很大的发展，广播网已经相当普及，这是一方面。另一方面，人民的物质生活和文化生活的水平有了提高，能够利用收音机的人越来越多了。因此，广播拥有大量的听众。可以设想通过广播发表作品，影响是又快又广的。

第二，听众听广播，靠耳朵不靠眼睛。广播的作品，语言必须明确，简洁，生动，能够上口。通过广播发表作品，可以考验作品在这方面的成就怎么样，这就督促了作家，要他们务必凭自己的作品，为推广普通话、促进现代汉语规模化尽一份力。从这个意义上说，作品能在广播电台发表，作家

应该认为是非常光荣的事情。听说苏联有许多作家就是抱这样的态度的。

第三，作品在广播电台发表，一方面还是可以按计划出版。广播起了推荐的作用，不但对读者有帮助，对作家和出版社也是有利的。

希望有关方面试一试这个办法。

1956年9月1日发表

# 形成新文风

我算是个读者，也来谈几句。文风确然有问题，我曾经想过，也跟朋友谈过。最近老舍先生在人代大会上发言，指责洋八股，说咱们要形成新文风，我完全同意。

大家说文章要短些，我赞成。因为一般说来，现在文章有太长的毛病。不过，要求短不如要求节约。什么叫“节”？“节”字原来的意义就是竹子的节，引伸开来，任何事情合于一定的度数叫有节。什么叫“约”？就是有约束，有条理。“节约”这个词通常用在经济方面。就说花钱，花钱得其当，就是节约。该花的地方，多少亿也得花，不该花的地方，一块钱也不能花。咱们写文章，道理也一样，该长的地方，长而不嫌其长，该短的地方，多一两个字也是罗嗦，也是浪费。

现在什么事情都讲勤俭，勤俭办这个，勤俭办那个。咱们算是拿笔杆的人，也来提倡勤俭写文章吧。勤，就是说多多动笔，繁荣创作。俭，就是说下笔节约，求得其当。

文风不怎么好，恐怕不能说“于今为烈”。我国文学有那么长久的传统，名家那么多，集子那么多。但是自古以来的读书人，写文章而写不好甚至写不通的，一定比名家多得多。也写成了集子，因为没有什么价值，没有传下来的，一定比传下来的集子多得多。就是传下来的集子，也不能说全

是好文章。这样想来，要是通盘地说，古来的文风大概是有好有坏。现在的情形应该是跟古来差不多。不过现在有跟古来不同之处，现在群众需要看书，看报，看杂志，这些事情成为群众生活里的重要项目，这是古来所没有的。为了满足群众的需要，就得出版许多书，许多报，许多杂志。出书有出版计划，报和杂志更是限时限刻的，全都是到了该发稿的时候非发稿不可。要是专顾讲求质量，就做不到及时供应。你要做到及时供应，质量方面就不能不放松点儿，质量差点儿的东西也得让它跟读者见面。于是，就所有出版物通盘地看，不免来了文风不怎么好的感觉。我想，大家互相勉励，形成新文风，固然是要紧的事，一方面还得多培养些作者，多鼓动些作者，对原有作者也得请求他们实做那个"勤"字，多写些东西。作者多了，写得多了，出版方面就可以从中挑选，把惬心当意的东西送到读者面前。作者也可以免除促迫，让写成的稿子在抽屉里耽搁几天，有空的时候拿出来看这么几遍，仔细修改一下。那时候，就所有出版物通盘地看，该会有文风颇见好转的感觉吧。

刚才树理同志谈到学生学习作文的事，这是语文教学上一个大问题。的确有这种情形，训练学生作文，可是不知道为什么训练，不知道该怎么训练，就以为学生能写出一套表面像模像样实际非常肤泛的话才该得五分，学生如果办不到，不管怎么样，至多给三分。解放初期，这种情形相当严重，近几年间好得多了。我们出版社里近来在编写一本关于作文教学的书，谈怎样指导学生练习作文，供语文老师参考。其中谈到老师要用种种方法，训练学生不说假话，不说空话，不但

作文的时候必须如此，任何场合都必须如此，一辈子必须如此。说假话就是言不由衷，说空话就是言之无物，犯了这两点，不仅是文章的毛病，尤其严重的是思想品德的毛病，所以必须训练学生，使他们在实践中养成习惯，一辈子不犯这两点。

所谓八股文章，可以说是说假话和说空话的典型。今天在座的青年朋友大概没有看过八股文章。把它当游戏文章看，那是很好玩的。可是八股文章是明清两朝读书人的必由之路，不知多少活跃的心灵让它给葬送了。当时一些好学之士，除了学习八股文章准备应考试；另外做一套功夫，就是规规矩矩读书，规规矩矩写文章，其中有所成就的才是学者或作家。清末废掉八股文章，到现在也有几十年了，然而现在还有党八股，还有洋八股。如果说党八股和洋八股直接接受八股文章的影响，恐怕未必。也许应该这样说，在说假话和说空话这两点上，这三类东西是精神相通的。说到这里，我尤其觉得改变那些不怎么好的文风是当前迫切的任务。已经废掉了几十年的八股文章，能容它阴魂不散吗？有千千万万学生正在学校里规规矩矩学习作文，能让他们从书上，报上、杂志上，随时接触到类乎八股文章的“范文”吗？

再来说一层意思。咱们写文章，虽然说是用笔说话，实际上跟当面跟人家说话究竟有所不同。当面跟人家说话，除了语言本身而外，还有种种依傍。譬如我在这里发言，你们诸位听见我一口很不高明的普通话，看见我面部的表情和身体的姿态，这就是我的依傍。我说错了，可以重说，说漏了，可以补说，说重复了，可以言明以上几句话不算，这又是我的

依傍。就因为有这些依傍，我的话说得这样差，还能把我的意思表达出来，你们诸位也还能了解我的意思。写文章可不然。写文章光靠纸面的文字跟人家打交道，刚才说的种种依傍全没有，必得把文字琢磨得停停当当，端端正正，拿出去才能算是表达了我的意思，才能让人家明确地了解我的意思。因此，无论二十个字的短诗，几十万言的长篇，严格地说，都应当斟酌尽善，做到再不能更动一个字。决不能出门不认货，决不能说“反正我拿出去了，懂不懂由你”。

前几天听周总理的讲话，讲十二个问题，也就是十二点，其中一点说为人的态度：“以平等的态度待人，使人觉得你是把心交给他的，以普通劳动者自处，使人觉得你没有官气。”这个话太好了，境界高极了。怎样待人，怎样自处，自己方面固然丝毫不能含胡，尤其重要的，要看人家怎样觉得，人家觉得的是不是跟你的主观愿望相符。人家照你所愿望的那样觉得了，这就是批准了你，那时候，你才算真正实现了你的主观愿望。我想，咱们写文章，也应当抱这样的精神。说成一句话，就是：“尽可能把文章写好，使人觉得你真正表达自己的意思，而且把它说明白了。”为什么说“尽可能”？因为一时间要超过自己当前的水平是谁也办不到的，而努力做到不低于自己当前的水平是谁都办得到的。我想，咱们写不好文章，原因之一可能是没有做到这个“尽可能”。按照咱们当前的水平，要是在动笔之前和完篇之后多用些功夫，成绩该会好些。

前年《人民日报》开始出两大张的那一天，第一版上登一篇《致读者》。记得那篇文章第三部分就谈的改变文风。现在

要改变文风，还是请《人民日报》来倡导。写几篇社论，约几篇文章专谈这个，当然好，尤其希望《人民日报》以身作则，每天刊载的比较重要的文章都能让人家感觉来了新文风。报社不妨对那些文章的作者特别恳商，请他们在所谈的内容以外，对文风多加注意。这因为《人民日报》给人的影响实在大。《人民日报》的社论，质量年年有所提高，尤其是最近一年间，篇篇扎实，有高度的思想性，就文章说，篇篇是好文章。我体会到《人民日报》早已注意以身作则，我的希望是它在现在的基础上跃进一大步。各版重要的文章都能像社论那样好。《人民日报》倡导，各种报刊都来配合，影响就更大了。

再说，倡导改变文风，总得想尽办法说服作者，使大家相信某些文风确然不怎么好，不然，你说他那文风不怎么好，他说他的文风也还不错，那就不起作用。我就说到这里吧。

1958年2月15日讲

# 不 仅 此 也

我想，改进文风好像是语言文字的事，其实不光是语言文字的事，好像是拿起笔来那时候的事，其实需要事前准备的多。

如果认识不确切，理解不透彻，考虑不周到，就那样拿出来，大家说，这是不好的文章，或者说，这样的文风不好。那么，到底是语言文字不好呢，还是认识、理解、考虑等等方面有问题？我以为问题在认识、理解、考虑等等方面。

在拿起笔来那时候再深入认识，深入理解，仔细考虑，原是常有的事。但是更普遍的情形是，好些东西都似乎心中有数了，好像货色储藏在仓库里，待拿起笔来写，就像挑适用的货色搬出来。要是说什么东西都待临时认识，临时理解，临时考虑，那还写得成什么文章？实际上也没有这回事。可见文章好不好，文风好不好，多半决定于仓库里的储藏。

再就语言文字说。语言，就是口头说的语言，文字，指写在纸面的语言，既然二而一，单说语言就可以了。语言本来是约定俗成的东西，大家通用，没有只此一家的语言。可是各人从小学习语言，在社会里受各方面的语言影响，养成的语言习惯并不一样，有好有不好。譬如不合语法（就是违背语言的规律），误用词语（就是词语跟实际事物不相应），前言

后语不接气（就是意义上语气上别扭），诸如此类，就是不好的语言习惯。习惯了，自己当然不觉得，写文章就带到文章里去。人家却说这文章语言方面有毛病，这样写法算不得好文风。语言习惯要它好，靠平时磨练。临时推敲固然有好处，总不如养成好习惯，可以保证万无一失。这样说来，就是运用语言，也不仅是拿起笔来那时候的事。

咱们要改进文风，不能光注意语言方面，尤其要着重认识、理解、考虑等等方面，那是根本。不能认为拿起笔来那时候多下些工夫就成，要在平时储藏好货色，养成好习惯才真能表现好文风。

这篇短文就说这么一层浅薄的意思。

1958年3月1日发表

# 写短文，写短短篇

繁荣创作，一定做得到。任何方面都有乘风破浪的气势，文学方面却慢慢吞吞，谁还肯？

我的工作，主要在学校课本的编辑和出版方面。写作方面，不敢定什么规划，只自己定个指标，今年要写短文五六十篇。这三天来每天写成一篇（真是极短的短文），看来许下的愿是能够实现的。

此外想写些短篇小说，短的短篇小说，写些新体旧体的诗，那是连指标都没定的。来源何在？在走马看花和短时期的下马看花。往年也偶尔出去看看花，今年的花更非看不可。

1958年4月发表

# 大家一起来努力

繁荣儿童文学创作，记得一九五五年就曾提出过。提出之后，响应相当广。诗歌，童话，寓言，小说，剧本，民间故事，还有科学相声，科学幻想故事之类的新形式，真是花色品种繁多，古今中外齐备。光说长篇童话，老一辈作家的作品有张天翼的《宝葫芦的秘密》，新一辈作家的作品有孙幼军的《小布头奇遇记》，都受到广泛的赞扬。后来，“四人帮”对文艺实行专制主义，不管好的坏的，全都一棍子打死。有一个时期，所谓儿童文学几乎只剩下四句口号式的顺口溜。现在“四人帮”打倒了，重新提出繁荣儿童文学创作的问题，的确很有必要。但是，怎么才能繁荣起来呢？而且，这个繁荣一定要反映出当前的社会主义新时期的生活，该怎么做才能达到这个目标呢？我想，开个座谈会固然好，可是主要的还在于引起大家的重视，呼吁大家一齐来努力。

我所说的大家指谁呢？我想，小学老师是一支必须发动起来的巨大力量。小学老师天天跟孩子们打交道，孩子们想些什么，喜欢些什么，要求知道些什么，应该知道些什么，唯有小学老师知道得最清楚。给孩子们写些东西，该怎么写，孩子们才容易接受，乐于接受，也唯有小学老师知道得最清楚。光从这些来看，就可以知道小学老师最适宜搞儿童文学创作

了。给孩子们写些东西固然并不容易，可是也不是十分艰难的事，何况小学老师有刚才所说的那些有利条件。因此，不必要的顾虑应该排除，有什么可以写的要马上抓住，不要随便放过。

孩子们喜欢听革命故事。老一辈的革命家有责任把自已在斗争中的见闻和体会告诉孩子们，对他们进行革命传统教育。老一辈的革命家也很忙，不一定有动笔的余闲。这就只能由别人给他们帮忙，请他们抽空谈一下，然后整理成篇。这个办法早已行过，而且行之有效。过去有好些革命回忆录就是用这个办法写出来的。我觉得这些回忆录大多写得深了些，假如请小学老师或者儿童读物的作者、编辑者来担任这项工作，必然能更切合孩子们的需要。

我又想，科学技术工作者能不能抽空给孩子们写些科学文艺读物呢？要使孩子们从小养成爱科学、学科学、用科学的优良风尚，科学技术工作者应该担当一部分责任。科学技术绝不是枯燥无味的，在认识自然改造自然的过程中，在天、地、生、数、理、化六大门类中，都有数不尽的生动有趣的故事可以写。我们希望科学技术工作者能自已动手为孩子们编写通俗的科技读物，不过他们究竟不是专搞儿童读物的，要是跟刚才说过的一样，也请小学老师或者儿童读物的作者、编辑者跟他们合作，一定能写出适合儿童的科学文艺读物来。

还有一点，我要向美术工作者呼吁，希望分出一部分时间和精力来，把儿童读物的插图装帧搞得尽可能地优美。插图要能帮助读者深入领会书里的意思，要能引起读者宛如身入其境的想象，那才算是好的插图。至于装帧，好比一座建

筑物的门面，能把门面布置得切合内部结构，具有引人入胜的趣味，岂不叫读者一拿到手就感到喜爱，急于要翻开来阅读？

临了还想向编辑同志说几句。现在不是提倡做伯乐吗？我想，编辑同志在审阅稿子的时候，既要严格，又不宜求全责备，不要错过一篇有希望的作品，不要错过一个有希望的作者，这才像个伯乐的样子。总之，要不拘一格，打破框框，哪怕作品只有一点儿长处，一点儿新东西，就要想方设法帮助把它改好。各个出版社的编辑同志全都这么做，新作者一定会大量出现，于是儿童文学创作也就会很快地繁荣起来。

1978年5月7日讲

# 提倡平等讨论

把文艺工作搞得活一点，听说领导者有这个想法。这个想法不错，文艺工作者确乎有这个要求。为什么会有这个想法？为什么会有这个要求？自然是觉得目前的文艺工作搞得不够活，还有点死。

打倒“四人帮”已经四年了，精神上的桎梏为什么还没有完全解除呢？四年之间，解放思想的口号几乎天天听到，思想为什么还不能彻底解放呢？

常常听见有人问：“上边”吹了些什么风？是不是又要“收”了？过不了几天，又听见传来“上边”的话，说现在不是“收”的问题，是思想还不够解放的问题。

思想还不够解放——“上边”的话说得够清楚的了。那么你有创作的动机，就专心致志搞你的创作好了，为什么还要浪费心思打听什么风向？

据说不打听还不行。因为在过去的年代里，许多人积累了这样的经验：“上边”吹起一阵微风，越往下刮风越大，七八级，十来级，不少人莫名其妙地被卷了进去，挨了整。

人给蛇咬了，看见井绳都害怕。没被蛇咬过的人也会染上这种害怕的情绪。深广的影响已经形成，不是一朝一夕消除得了的。所以在有些人中间，打听风向已经成了习惯，这

不能怪他们。

老是这样下去当然不好。老是这样下去，文艺工作就不可能搞活。怎么改变这种局面呢？看这几年来的情况，“上边”光作声明，光作号召，效果不显著是事实。要真正改变这种局面，还必须作相应的切实的改革。

据我看，最需要改革的是文艺评论。在过去的年代里，对文艺作品的所谓批判，大多是先有了结论然后发动起来的。结论当然来自“上边”。大家按照既定的结论做文章，捕风捉影引经据典，调子越来越高，声势真够吓人。

我想，文艺评论是群众的需要，应该来自群众。群众要在实践中互相鼓励，共同做实事求是的评论，说好说坏，都要有根有据。两方面或者几方面的话都让说，彼此平等，不要一边倒。结论自然应该在一场辩论之后作出，如果先作结论，再来辩论，岂不滑稽可笑？也可以不作结论，或者说不必忙于作结论。“上边”在辩论中间只要因势利导，自然能使群众逐步提高对文艺作品的理解能力和鉴别能力。

批评要与人为善，切不可对人施加压力。还要确实保证受批评的人有反批评的权利，而且不一定要他表态。在文艺的领域里，接受或者不接受批评应该是自由的，表态不表态也应该是自由的。再说，接受批评本来不是挂在嘴上的事，心里接受了，实践中接受了，又何必一定要表个态来声明接受呢？

参加文艺批评的人，身份是彼此平等的。盛气凌人固然不好，把某人的片言只语当作“指示”也不好。如果大家都以平等的态度律己待人，我想，那种打听风向的风气才会逐渐消灭，文艺工作一定会比现在活得多。 1980年9月14日作

# 我 的 说 明

上海文艺出版社计划编一套“作家论创作”丛书，托一位朋友来跟我商量，要我把这一类文章也编一本集子，列入这套丛书。

听朋友说了，我没有答应。关于写作和阅读，我写过不少文章，这是由职业决定的。我多年当教员，又多年当编辑，这两种职业都得跟文章打交道。交道打得久了，有时候不免有所感触，想发些议论；有时候自以为心有所得，想谈些感受：我这些谈写作谈阅读的文章就是这么来的。说老实话，我对文艺创作从来没有下功夫研究过，我写的这些文章只是就事论事，远远够不上称为理论，当然没有资格列入这套丛书。

那位朋友不肯罢休，说我未免谦虚得过了分。我说我决不谦虚，实情就是如此。朋友说：“我不妨承认你说的确是实情。可是我相信，这些谈写作和阅读的文章，让青年少年看看还是有好处的。我年轻的时候就从你的文章里受到不少启发。”

朋友这样一说，我似乎不好再坚持了。过去我写的许多文章，包括这些谈写作和谈阅读的，大多是以青年少年为对象的；写的时候也确乎希望能使他们得到些好处。所谓好处，无非促使他们注意，开个窍，从此自己去研究该怎样写作怎样

阅读罢了。不过我这些文章大多数是三四十年以前写的，时过境迁，对现在的青年少年还能起作用吗？因而我仍旧犹豫，但是只好答应下来了。

后来又商量这本集子的目录，打算收进去的文章将近一百篇。其中最早的几篇还是二十年代初写的，我早忘了，是一位青年从旧报上找到的。半个世纪之前写这些文章的时候，我也是个青年，有一般青年的优点，敢于发表自己的见解；同时也有一般青年的缺点，所谓的见解还没有想清楚，还相当朦胧，就急于写下来发表。所以在我早期写的文章里，不正确不周密的话比后来写的更多。其中有的自己觉察了，或者经别人指出来了，以后再谈这些问题的时候作了修正；有的可能没有觉察到，或者觉察了又忘掉了。还有糟糕的事是那时候我初学写白话文，用词造句摆脱不了文言的影响。我当时的见解既然相当朦胧，再加上语言不文不白，别别扭扭，就会使别人看了不知道究竟说了些什么。我主张把早期写的这些篇抽出来。

可是那位朋友说，把这些篇留着有好处，可以让现在的青年少年知道"五四"以后的那些年，在文艺方面讨论过哪些问题，发生过哪些争论。朋友的意思是说，我的这些东西可以当作文艺史的资料来保存，那么我就不好再反对了。我又想，留着这些东西，还可以让大家看看，我早期写的白话文就是这么个样子。冲决文言的网罗可不是一件容易的事儿，我切望大家千万不要走回头路。

1981年7月25日作

# 祝贺和期望

听说这次儿童剧会演很成功，演出了很多受到孩子们欢迎的好戏。我跟看戏的孩子们同样高兴，愿意为孩子们恳切感谢可敬的戏剧工作者。我还要向戏剧工作者表达我的期望，愿你们编写些短小的剧本，让孩子们自己去排演。再则采取切实可行的办法，鼓动孩子们自编剧本来排演。这样就可以使孩子们从戏剧方面感到更多的乐趣，受到更多的教育。

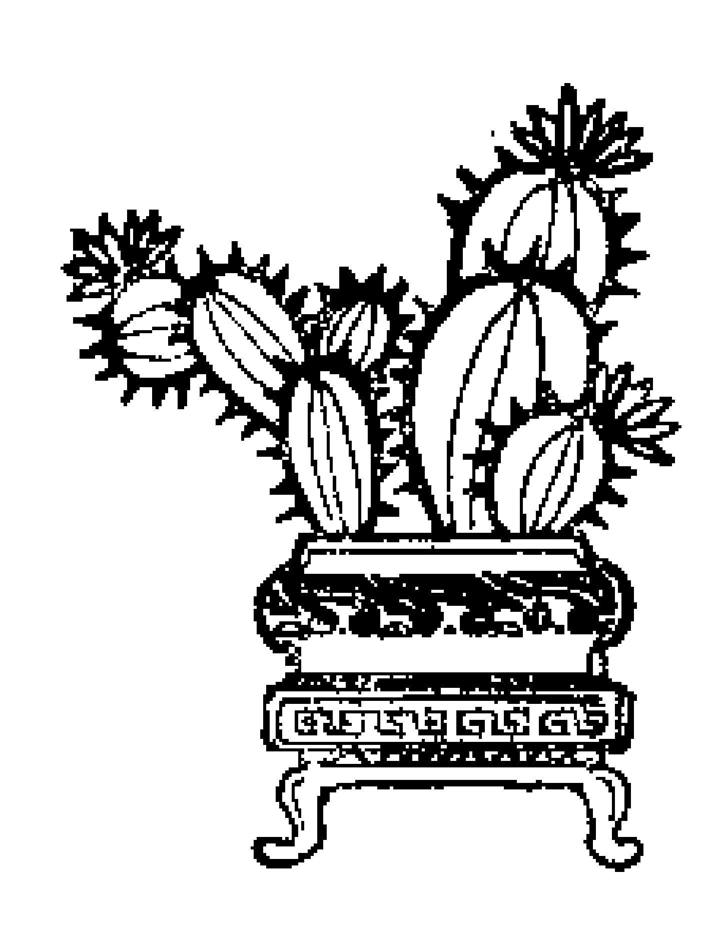
1981年11月1日作

# 祝贺儿童文学创作会议

现在大家都说，教育要从娃娃抓起。从娃娃抓起，就得想一想，咱们希望娃娃将来长成什么样的人。这个问题想清楚了，再想一想，为了使咱们的希望变成现实，在娃娃们还在娃娃的阶段，哪些是必须给他们的，哪些是不应该给他们的。最后才是方法问题，就是怎样给的问题。祝愿这次讨论会取得圆满的成功。

1980年4月30日

# 論創作



# 创作的要素

现在的创作家，人生观在水平以上的，撰著的作品可以说有一个普遍的倾向，就是对于黑暗势力的反抗，最多见的是写家庭的惨状，社会的悲剧，和兵乱的灾难，而表示反抗的意思。这确是现时非常急需和重要的。创作家将这副重担子挑上自已的肩，至少是将来的乐观的一丝儿萌芽。但是有些情形觉得不很餍足我的期望，随笔写出来供大家讨论。

有许多作品所描写的诚属一种黑暗的情形，但是一，采取的材料非常随便，没有抉择取舍的意思存乎其间；二，或者专描事情的外相，而不能表现出内在的真际；三，或者意思虽能表出，而质和形都是非常单调。凡属于这等情形的，就会减损作品自身的感动人的效力。

试想天下的事物，人类的情思，是何等地繁多，即就黑暗方面的而言也是不可数计。在这不可数计之中，取出一件事物一个情思来，著为文字，要使人人都能感动，随着文字里的笑啼歌哭而笑啼歌哭，当然要选择其中最精警最扼要的一件一个，更从其中选择最精警最扼要的一段或数段，才能满足这个愿望，否则是连篇累牍地书写不休，越使人家的感受趋于滞钝，至多不过从文字里知道些怎么怎么的事实罢了。而文学的目的，哪里在使人家知道些事实呢？

作品单描摹外相的，无论如何工致精密，不过如照相片一样，终不能成为具有生命的东西。这个理由极为简单：性格的表现于画幅，在于将最能传神的部分充分发挥写，而不重要的部分竟可弃去不写，这并非疏略，正以见创造的艺术手腕，所以能成其为具有生命的画幅。照相片则纤屑靡遗，无论是极不重要的地方也死板板地留下痕迹，而最能传神的地方又事同一例，并不特地为他表出内面的精神。大家说这是极肖似的一幅照相，诚然，但肖似的止是外面的浮影，内在的真际在哪里呢？单写事情的外相的文学作品就有与这个同样的情形。更有一类，于细屑不重要的地方也支离破碎地描写，其实是不需要的，不但不见增益全篇的完美，反而破坏了全篇的浑凝。离析浑凝的而为各各判离的，欲知其得失，也可以绘事相喻：一篇文学作品无异一幅精神完足的画，现在仿佛止画了多幅剖面图和断面图，纵极精密，怎能使人家引起和赏鉴精神完美的画时同样的情绪呢？

要表显出一个情意，须要适度的材料，要使这个材料具有生命，入人之心，须要用最适切于表现这个材料的一个方式。有些创作往往有材料不足之嫌，譬如果实，还没充实，已遭采撷，使吃的人不满所欲，非常惋惜。有些纳种种事物情思于同一方式之中，或者袭用古来的近时的本土的异域的方式范围自己的材料，间接以限制自己的情意；譬如行路，明明有宽阔的大道，却受一种势力的牵引，竟入了逼仄的狭巷。就难免有形或无形的损害。

综观以上的意思知现时的创作家须注意的是：一、要取精当的材料；二、要表现一切的内在的真际；三，要使质和形

都是和谐的自由的。

唯其于上述几端不尽能做到，所以所描写所表现的黑暗止是一隅，止是小端，所以新兴文学对于中国民族没有什么影响。到了尽能做到的时候，文学就有一种神异的力，创作家一定能写出全民族的普遍的深潜的黑暗，使酣睡不愿醒的大群也会跳将起来。达到这个时候的迟早，全视创作家的努力如何。望创作家努力！

1921年6月7日作

# 滥　调

从前的文言文，有滥调；现在的白话文，也有滥调。

文言文的滥调是"锦心绣口"，"明眸皓齿"，"阳关三叠"，"个侬……"等等字句。白话文的滥调是"心弦上的调子"，"灵魂的慰安"，"自然之美"，"生活的枯干"等等。

并不是说这些字句一定不可用，也不是说因为多用所以成为"滥"；实在因为作者脑子里先装满了这些字句，然后去寻材料做一篇，所以就成了"滥调"。

1922年9月11日发表

原题《杂谈》

# 诗与对仗

自六朝人作诗欢喜讲对仗，谐声律，便开了唐律的先声。这实是诗的一个厄运。此风一开，凡是传染到的诗篇，大部分出随便拾一些材料，杂凑而成，很少有一气挥成，于下笔之前先已有凝集的“诗感”的。偶看李颀诗，见“柳色偏浓九华殿，莺声醉杀五陵儿”，“房中唯有老氏经，枥上空馀少游马”。这因为他要取巧对，所以这样说。若是明明白白说话，纵使要有一点文学意味，也决不会这样联着说的。所以不论何体，只要注目在形式之末，便易有琐碎之嫌；只有摘句，难成佳篇。大家说杜甫的排律是千古绝艺，只是崇拜偶像的观念罢了。

1923年5月10日作

# 出自肺腑与发自丹田

我们和朋友交往，心里自然而然会作出评判，某某的话不过是敷衍之谈，某某的话才是肺腑之言。善于欣赏旧戏的行家能辨别伶人嗓音的厚薄，说渊厚之音发自丹田，浮薄之音只是在唇齿间鼓荡罢了。我们且不管肺腑并非发音的器官，丹田之说近乎迷信；从这里可以见到无论什么事，总要深厚一点的才能使我们满足，如果是敷衍之谈或者只是在唇齿间鼓荡的歌唱，我们就不免生厌，甚至要掩耳而走了。

在阅读文艺作品的时候，我们不自觉地怀着一种希望，就是要听作者的肺腑之言和发自丹田的歌唱。作者能够满足我们的希望，我们就感到非常愉快，要是不能，我们就怅然若失，比没有什么东西可读更觉得有空虚之感。

在作者一方面，当然不用管别人的满足不满足，只要有东西可写，有写的兴趣，就可以毫无顾虑地写他的文艺作品。然而也有不能不管的，那就是想要写的是不是肺腑之言，是不是发自丹田的歌唱。这中间并没有什么深奥的道理，只因为谁都不情愿说虚浮的话，谁都不情愿唱难听的歌。如果自己及早觉察是虚浮的，是难听的，又没有什么情势逼着自己非说非唱不可，那就尽可以不说不唱，免得说了唱了使自己觉得不舒服，不愉快。这完全是为自己着想，所以非管不可。

试问怎样管呢？扼要地说，似乎可以拿“我的”这两个字来作鉴定的标准。就是说所用的材料要不是“物的”，也不是他人的，而是我自己得来的，才值得写成一篇东西。假如仅仅是“物的”，那么物的种种形象和变化发展已经把它自己说明白了，何必由作者再来代说。假如是他人的，那么他人能够把它说得很好，也用不着作者代劳。

这个说法或者会使人怀疑，以为作者在写一篇东西的时候，他总觉得这些材料是自己的经历和情思，而且事实上也正是这样，又何从分辨“是我的”和“非我的”呢？其实很容易分辨，就拿诗来说。近来我们看见的诗篇以写风景、谈恋爱、抒发生活的烦闷这三类为最多。有些写风景的，或者说山是什么颜色，水是怎样流动，或者说花是什么姿态，月是怎样皎洁。我们看了觉得诚然如此，正和山水花月自己告诉我们的一样；有的还使我们觉得比它们自己告诉我们的差多了。我们再想从这些诗里听听作者的肺腑之言，谁知道诗里缺少的正好就是这个东西。所以这些诗即使是诗，也只能算是山水花月那些物的，而不能算是作者的。还有些谈恋爱和抒发生活的烦闷的诗，显然有被动的痕迹，并不是“情动于中而不能自已”。大概作者曾经看了人家这一类的诗，模糊地感受到一点趣味，语句和修辞也记得了一些；后来他自己遇到了大略类似的境界，或者结识了一个异性，或者遭遇了一些挫折，就把记得的东西全盘搬出来，好像不量头寸随便戴帽子似的。我们总想从这些诗里尝尝作者的恋爱或烦闷是什么味道，但是就差这一点，唯有这个他没有说。所以这些诗只能算七拼八凑的百衲衣，原本都是别人的，不能算是作者的。除了上面

所说的情形以外，如果有诗，那准是作者自己的了。这不是很容易分辨么？

真正通过作者的欣赏领会然后写出来的风景一定与物质的风景不同，与他人写的风景也总有点两样。真正尝到了恋爱或烦闷的味道而写出来的诗自有它的特点，虽然谈恋爱或抒烦闷的诗那么多，决不会完全雷同。文艺的洪流自古到今不至于断绝，就是到很远的将来也决不会断绝，就因为有无数的作者，这无数的作者的"我"是千差万别的。

如果作者有了前面所说的那种分辨之心，就会发现有许多材料不是自己的，是不值得写的，那么作品的产量必将因此而减少，就是做诗，也不会一个月做好几卷了。然而这决不是作者的不幸，因为经过一番省察而做成的诗，虽然不多，至少总可以显出一点作者的"我"来。倾吐肺腑之言，发出渊厚的歌唱，不是作者的无上愉悦么？而我们希望于作者的，正就是这个而不是别的。

1923年5月22日发表

# 形式的桎梏

旧诗精神上的坏处在于模仿，在于酸腐，在于虚假；少数的真诗人固然能跳出这个范围，但是屈指算来，真是少数了。我们姑且假定某诗人的诗精神上并没有这些瑕疵，似乎应该全是丰美的收获了，然而未必。那些诗的形式就是诗情诗思的桎梏，会把你完整活跃的情思弄成破碎而且滞钝。那第一重桎梏就是句数的整齐和各句字数的一律，第二重桎梏就是韵律。

我们不论作什么文字，总要先有那么一个浑圆无缺的情思，然后努力把它恰当地保留下来，使它凝成一个艺术的定形。如想象的加入，比拟的运用，只是那情思还不曾达到浑圆无缺时的努力；既已浑圆无缺了，我们便不愿意再有所更动。但是你一定要投入桎梏，桎梏就会叫你不能如愿。有时候情思已经说完了，只因为按照诗的形式讲还少这么几句，不得不勉强凑上几句。有时候有了上句或者下句，只因为对仗的关系不得不临时找一句上句或者下句，于是所谓浑圆无缺的情思破裂了，或者长了枝杈了。有时候第一句极自由地用了个韵脚，以下却要就韵组句，因韵改意，就不免变更了原

来情思的面目。真正的天才乐于绝对自由地使用文字而不受文字的牵累；像上面所说的，那是作者受文字的支配了。旧诗的命应当革掉，这也是一个理由。

古来的大诗人不是没有在这种桎梏似的诗的形式之下作成不朽的名篇的，然而实在很少很少——如果我们不戴有色眼镜。而句有长短，韵多转换，又不拘对仗的，如歌行一类东西，传诵不衰之作却比较多。从这一点，可以窥见其中的消息了。

从前曾做过一些旧诗，因为读诗不多，年纪还小，自以为还少有模仿酸腐等毛病。而受着诗的形式的支配，同无数作诗的人一样，不能像少数大诗人那样视诗的形式如无物，却是切实的经验。现在抄一首题作《近怀》的在这里：

西风乍起木声悲，透骨深寒酒不支。
干叶雨喧圆蟹沫，菊花霜捣碎燕脂。
已看人事随波电，只觉桑麻系梦思。
近习农书消永夜，田园村集自相期。

那时候我与一位同事种一些花草菜蔬，引起了深浓的兴趣，便想进而从事小小的农业，于是取出旧有的《农学报》来随意翻阅。秋雨的灯下，仿佛看见个葱绿可爱的田园在眼前浮现，而所谓物我之见以及一切思虑都泯灭了。我以为这种境界很值得把它写成一首诗；这是动机。偶尔释卷听雨，急雨洒在窗外的干叶上好像一簍螃蟹在那里吐沫，就很敏捷地成了"干叶雨喧圆蟹沫"这一句，颇自喜状物入妙。必须把它

镶嵌在一首诗里才行；这又是个动机。于是找寻这句的偶，却从眼前的景物当中得到了，就是"菊花霜捣碎燕脂"这一句。因为要字面对得工些，所以不写"胭"或"臙"而写"燕"，而且把它像"幽燕"的"燕"一样念平声。到这里，押四支韵就注定了。想到的第三句是"只觉桑麻系梦思"，然后对上一句"已看人事随波电"。现在想来，第四句大概是说时局如变幻；但是到此忽然伤感起来，并非先前所及料。随后叙写时景，就有了开头两句；补足第六句的意思，就有了末了两句。要是这首诗不押四支韵，那么开头两句末了两句将是另一个样子，或许不仅是意同句异，而且意义也全然两样。

这一首成形之后，诗和当初的感兴相差太远了。当初的感兴多么丰富而且活泼，而这首诗多么简单而且板滞。重要的原因当然由于我没有才力；但是作诗的经过就像上面所说的。西洋镜一经拆穿，只能令人嗤地一笑，这却是诗的形式应该负责的。不过我愿意用这种诗的形式，以致写成这首不像样的诗，这又是我的不是了。我从好些诗话里边看见讲到"得句"讲到"足成"的话很多，因而知道无数作诗的人正和我走在同一条路上，同样是自愿投入诗的形式的桎梏受它支配的。再说得透一点，明知是桎梏而故意投入的傻子是没有的，只是在自以为能够自由驱遣的时候，无意中已经对"自愿投入"签了字了。

新诗运动的兴起，不同的人各持不同的理由，我不能一一举出来；但是也有一个共同的主旨，就是在精神上则要摆脱旧诗所犯的毛病，在形式上则要夺回被占的支配权，要绝对自由地驱遣文辞。这所谓绝对自由地驱遣文辞。当然不是

说行与行的字数节与节的句数不许匀称，也不是说句尾不许押韵，乃是说不要为字数句数韵脚所拘而勉强迁就，伤及本质；乃是说字数句数不匀称和句尾不押韵也没有什么要紧。时人所谓“诗要是音乐的”，我似乎能够朦胧地领会，我想这“音乐的”未必全在匀称和押韵上吧。

近来见到一些新诗，正是字数句数匀称而又押韵的，其中很有些不怎么舒服的句子，又有些故意凑韵的地方，也有故意把惯用的一个词的两个字颠倒过来，成为不合于说话习惯的生词，硬拿来押韵的。我就想，旧的桎梏又和新诗结缘了，新诗的创作又要和我经过的情形一样了！我就不免杞人忧天，而且怀着一种僭越的热诚，希望作者再不要让诗的形式支配自己。

视桎梏如无物，我也承认是可能的，那该是在能把它化为绕指柔的东西，裹在身上好像披着绸巾那样舒服的时候。否则，桎梏终于是桎梏！

1923年6月2日发表

# 我如果是一个作者

我如果是一个作者，我如果写了一本书，希望写书评的人第一要摸着我心情活动的路径。在这条路径里，你考察，你观赏，发见了美好的境界，我安慰地笑了，因为你了解我的甘苦；或者发见了残败的处所，我便不胜感激，因为你检举了我的缺失。

书评是写给作者看的，假如没有摸着作者心情活动的路径，任你说得天花乱坠，与作者和作者的书全不相干。同时书评是写给读者看的，读者读的是这一本书，你就不能不啃住这一本书。假如没有摸着作者心情活动的路径，无论你搬出社会影响的大道理或是文学理论的许多原则来，与这一本书全不相干。

我不欢喜听一味的赞扬，也不欢喜听一味的斥责。一味的赞扬适用于书局的广告，书局的广告常常使读者感到肉麻，尤其使作者看了难受。你，写书评的人，何苦使我难受呢？一味的斥责，父亲对于儿子，教师对于学生，尚且要竭力避免，为的是希望他悔改。你，写书评的人，对于我来这么一味的斥责，是不是说我在写作方面的成功，真是“他生未卜此生休”了吗？我承认这一回的过失，但是我愿意悔改。你为什么不给我开一条悔改的路径呢？

我欢喜听体贴的疏解。假定我有些微的好处，你给我疏解为什么会有这些好处，我就可以在这方面更加努力。假如我有许多的缺失，你给我疏解为什么会有这许多缺失，我就可以在种种方面再来修练。你同情于我，你看得起我的书，肯提起笔来写书评，这种体贴的美意是不会缺少的。也许你的笔稍稍放纵了一点，写成的批评只是把我的书标榜或是示众，但是，依据你这种美意反省一下，就会觉察这只是阿好者或是仇人的行为，不特无益于我，而且违反你对于我的美意，于是你不由得要“改弦更张”了。

疏解以外，直抒所感也是一种批评的方法。直抒所感往往须利用比喻，如说“仿佛走进了一座庄严的殿堂”，“宛如看见了一个状貌态度服装器用各不相称的人物”，这种批评对于读者比较有意思。读者看过作品，再来看这种批评，好比游历回来听同游者谈说所得的印象，谈来和自己的印象相合，固然有得所印证的乐趣，如果和自己的印象大有径庭，也可以把过去游踪重行回味一下。这种批评对于作者，用处似乎较少。无论说作品仿佛一座庄严的殿堂，或者宛如一个状貌态度服装器用各不相称的人物，总之不过描摹了作品的一种光景罢了，而作者所要从批评者那里听到的不止是自己作品的一种光景。

批评者不能不有一副固定的眼光。这里所谓眼光并不单指眼睛看事物而言，包括着通常说的人生观和世界观。眼光来自生活，一个人的一生眼光即使有转变，可是在某一段时间以内总是固定的。教他用一副眼光去看这件事物，更用另外一副眼光去看那件事物，事实上很难办到。所以我不希望

批评者随时转变他的眼光，只希望批评者不要完全抹杀他人的眼光。万一我的眼光与他的不同，且慢说"要不得""不可为训"那些话儿，不妨站在我的地位设想，看看我这种眼光怎么来的，然后说依他的眼光看来，结果完全两样。也许我给他说服了，我的眼光就会来一下转变。这是他的胜利，而我对于他也将感激不尽。

有一些批评者似乎有一种偏嗜，好比吃东西，他们偏嗜着甜的或是辣的，就觉得甜的或是辣的以外都不中吃。不幸我的东西偏偏不是甜的或是辣的，不中吃是当然的事情。但是我也不觉得惭愧，因为本性既已注定，无法为了迁就他人的口味，硬要变做甜的或是辣的。

1923年7月27日作

# 读 者 的 话

尊贵的作家！我是个读者，我要诚挚而爽直地向你们说几句话。

如果你们并不愿意我认识你们的心灵，你们的心灵的动荡如云气的自由卷舒，如波澜的随意生灭，不为什么，当然更不是为我，那么请你们把这些卷舒生灭之迹深深地藏在心里，不用写出来，更不用给我看见。

如果你们兴会忽来，想把这些痕迹留在纸面上，如小孩子画一个从颔颊下生出手足来的人在墙上，学生写无数不连属的单字在课本的封面一样，这也是你们的自由。但是你们自始至终不曾想到我，就没有给我看见的必要，还是请你们把这些痕迹关在你们的抽屉里吧。

如果你们曾经想起我，想起要把你们的工作给我看见，那么你们与我便发生了关系，我就有这权利对你们陈述我的要求：

我要求你们的工作完全表现你们自己，不仅是一种意见一个主张要是你们自己的，便是细到像游丝的一缕情怀，低到像落叶的一声叹息，也要让我认得出是你们的而不是旁的人的。这样，我与你们认识了，我认识你们的心了；我欣喜我的进入你们的世界，你们也欣喜你们的世界中多了一个我。

在我呢，当然是感激着你们的丰美的赠遗；而你们自己尝得到这种欣喜的美味，也正是超于寻常的骄傲。我不希望你们说人家说烂了的应酬话，我不希望你们说不曾弄清楚的勉强话，我更不希望你们全不由己、纯受暗示而说这样那样的话。如果如此，我所领受的只是话语的公式，是离散的语言文字，是别人家的话语，而不是你们的心的独特的体相。于是乎我大失望了，像忽然一交，跌入一个无穷大的虚空里去一样。

我又要求你们的工作能使我的心动一动，就是细微，像秋雨的滴入倦客的怀里也就好了；能使我尝到一点滋味，就是淡薄，像水酒的沾上渴者的舌端也就好了；能使我受到一点感觉，就是轻浅，像小而薄的指爪在背上搔着也就好了。这样，我就满足了所以要读你们的东西的愿望。我觉得我的生活是充实，是有味，是不枯寂——虽然充实着的是喜乐还是悲忧，滋味是甘甜还是酸苦，感觉是痛快还是难受，尚都不能说定，而我总觉得这是比较的好的生活了。你们赏与我的这样地优厚，我当然感激你们，至于心里酸酸的，眼眶里的泪儿欲偷跑出来。我不希望你们的工作使我漠然无动，像对着一座白墙；我不希望你们的工作使我毫不觉得有什么味道，像喝着一盏白水；我更不希望你们的工作全不触着我，像正当奇痒，而终于不曾伸出手指来。如果如此，至少在这一个当儿，我要觉得我的生活是空虚，是乏味，是枯寂，一切都不是我所有的了。于是乎我大失望了，又像忽然一交，跌入一个无穷大的虚空里去一样。

尊贵的作家！我要向你们要求的还有许多，只是太零碎了，就只说了上面的两端吧。其实这两端还只是一物，哪有

出于你们的心灵的东西而不能使我感动的？哪有足以感动我的东西而是表现不出你们自己的？你们应当怎样努力，从我这微薄的意思里也就可以得一点消息了。

1923年8月6日发表

# 法　度

作文而舍弃法度，全凭兴会或灵感，我怎敢说这是绝对不应该的。但是，假若自问不是特殊的天才，还是在这里那里顾到一点儿，审慎一点儿，这样做的时候，总不至于耗费了笔墨，徒然使自己不满意。因为所谓特殊的天才，他固然舍弃法度，而同时也创造法度。要是创造不出什么，一方面却又不屑一顾，哪有不成一团糟的？不妨一团糟，也是各人的自由；可是我知道人之常情不愿意有这样的自由。

画人物先习素描，学唱歌先练声音，往后的造诣如何高深伟大是无限量的；但是越过了在先的阶段，拿起画笔就瞎涂，拉直喉咙就乱喊，将会成就些什么呢？

1927年7月10日发表

# 词儿和字眼

毫不吝惜地使用悲哀呀凄惨呀这一类词儿，未必就成抒哀的名作；同样，堆满了快乐呀欢欣呀等等字眼，又岂就是叙欢的佳篇。这在乎有文章的灵魂似的意境，在乎有种种材料酝酿成功的气氛，在乎有一丝不苟，精密而又忠实的技巧。这几项各各恰当，无所假借，文章就像花一般开成个最动人的姿态。于是，抒哀的使人感泣，叙欢的使人开颜了。

偶尔想起从前人作《江赋》《海赋》禁用水旁字的故事。这当然是古怪而无聊的桎梏；但是在另一种意义上，好像学跑步拖铅条，练习写大字擎一碗水，未尝不是所谓基本训练的一个方法。

1927年7月10日发表

原题《毫不》

# 完　满

“我的东西写完了就算，再也不高兴看第二遍。”

听了这样的话，唯有惊奇他的天才，他的完全靠得住的灵感。但是这话里未免流露一点儿毛病：说“不高兴”，不是厌倦了这工作么？并非像丝厂铁厂里的工人那样，命运鞭策着他们，尽管厌倦还得不息地工作。是自由自在的文人，既然厌倦，为什么不自始就不要写呢？

假设有一个木工，他所以工作当然为了生活，但是，只要他有一两分忠于自己的工作的真诚，爱好自己的成绩的情趣，你就教他少雕一两刀，少琢磨一两手，他一定不肯。这时候，所以工作的原因反而在背后了，照耀在前面的是创造的欲求，总要完成了一件无瑕的制作才满意。

作文，虽不见得怎么高贵，总该比得上木工的工作吧，难道倒不妨随便一点儿，不必期求完满么？即客观的完满无从知道，而做到自己满意，再不能更改一字半句的地步是可能到达的。可能到达而不到达，总是有缺陷的事。固然不必说给读者读不很完满的作品，良心上如何抱愧；就在自己，没有把感情和思维最适当贴切地表达出来，只像拙劣的照相一样，只留下个模糊的影子，又是多么自欺的举措呢。

1927年7月10日发表

原题《完成》

# 作　文　论

## 一、引　言

人类是社会的动物，从天性上，从生活的实际上，有必要把自己的观察、经验、理想、情绪等等宣示给人们知道，而且希望愈广遍愈好。有的并不是为着实际的需要，而是对于人间的生活、关系、情感，或者一己的遭历、情思、想象等等，发生一种兴趣，同时仿佛感受一种压迫，非把这些表现成为一个完好的定形不可。根据这两个心理，我们就要说话、歌唱，做出种种动作，创造种种艺术；而效果最普遍、使用最利便的，要推写作。不论是愚者或文学家，不论是什么原料什么形式的文字，总之，都是由这两个心理才动手写作，才写作成篇的。当写作的时候，自然起一种希望，就是所写的恰正宣示了所要宣示的，或者所写的确然形成了一个完好的定形。谁能够教我们实现这种希望？只有我们自己，我们自己去思索关于作文的法度、技术等等问题，有所解悟，自然每逢写作，无不如愿了。

但是，我们不能只思索作文的法度、技术等等问题，而不去管文字的原料——思想、情感等等问题，因为我们作文，无非想着这原料是合理的，是完好的，才动手去作。而这原

料是否合理与完好，倘若不经考定，或竟是属于负面的也未可知，那就尽管在法度、技术上用工夫，也不过虚耗心力，并不能满足写作的初愿。因此，我们论到作文，就必须联带地论到原料的问题。思想构成的径路，情感凝集的训练，都是要讨究的。讨究了这些，才能够得到确是属于正面的原料，不致枉费写作的劳力。

或许有人说："这样讲，把事情讲颠倒了。宣示思想情感本来是目的，而作文是手段，现在因作文而去讨究思想、情感，岂不是把它们看做作文的手段了么？"固然，宣示思想、情感是目的，是全生活里的事情，但是，要有充实的生活，就要有合理与完好的思想、情感；而作文，就拿这些合理与完好的思想、情感来做原料。思想、情感的具体化完成了的时候，一篇文字实在也就已经完成了，馀下的只是写下来与写得适当不适当的问题而已。我们知道有了优美的原料可以制成美好的器物，不曾见空恃技巧却造出好的器物来。所以必须探到根本，讨究思想、情感的事，我们这工作才得圆满。顺着自然的法则，应当是这么讨究的，不能说这是目的与手段互相颠倒。

所以在这本小书里，想兼论"怎样获得完美的原料"与"怎样把原料写作成文字"这两个步骤。

这个工作不过是一种讨究而已，并不能揭示一种唯一的固定的范式，好像算学的公式那样。它只是探察怎样的道路是应当遵循的，怎样的道路是能够实现我们的希望的；道路也许有几多条，只要可以达到我们的目的地，我们一例认为有遵循的价值。

至于讨究的方法，不外本之于我们平时的经验。自己的，他人的，一样可以用来作根据。自己或他人曾经这样地作文而得到很好的成绩，又曾经那样地作文而失败了，这里边一定有种种的所以然。如能寻出一个所以然，我们就探见一条道路了。所以我们应当寻得些根据（生活里的情况与名作家的篇章一样地需要），作我们讨究的材料。还应当排除一切固执的成见与因袭的教训，运用我们的智慧，很公平地从这些材料里做讨究的工夫，以探见我们的道路。这样，纵使所得微少，不过一点一滴，而因为得诸自己，将永远是我们的财宝，终身用之而不竭；何况我们果能努力，所得未必仅止一点一滴呢？

凡事遇到需求，然后想法去应付，这是通常的自然的法则。准此，关于作文的讨究似应在有了写作需要之后，没有写作需要的人便不用讨究。但是我们决不肯这样迟钝，我们能够机警地应付。凡是生活里重要的事情，我们总喜欢一壁学习一壁应用，非特不嫌多事，而且务求精详。随时是学，也随时是用。各学科的成立以此；作文的所以成为一个题目，引起我们讨究的兴趣，并且鼓动我们练习的努力，也以此。何况“想要写作”真是个最易萌生的欲望，差不多同想吃想喝的欲望一样。今天尚未萌生的，说不定明天就会萌生；有些人早已萌生，蓬蓬勃勃地几乎不可遏止了；又有些人因为不可遏止，已经做了许多回写作这件事了。不论是事先的准备，或是当机的应付，或是过后的衡量，只要是希望满足写作的愿望的，都得去做一番作文的讨究的工夫。可以说这也是生活的一个基本条件。

再有一个应当预先解答的问题，就是"这里所讨究的到底指普通文而言还是指文学而言？"这是一个很容易发生的疑问，又是一个不用提出的疑问。普通文与文学，骤然看来似乎是两件东西；而究实细按，则觉它们的界限很不清楚，不易判然划分。若论它们的原料，都是思想、情感。若论技术，普通文要把原料表达出来，而文学也要把原料表达出来。曾经有许多人给文学下过很细密很周详的界说，但是这些条件未尝不是普通文所期望的。若就成功的程度来分说，"达意达得好，表情表得妙，便是文学。"① 则是批评者的眼光中才有这程度相差的两类东西。在作者固没有不想竭其所能，写作最满意的文字的；而成功的程度究竟怎样，则须待完篇以后的评衡，又从哪里去定出所作的是什么文而后讨究其作法？况且所谓好与妙又是很含糊的，到什么程度才算得好与妙呢？所以说普通文与文学的界限是很不清楚的。

又有一派的意见，以为普通文指实用的而言。这样说来，从反面着想，文学是非实用的了。可是实用这个词能不能做划分的标准呢？在一般的见解，写作一篇文字，发抒一种情绪，描绘一种景物，往往称之为文学。然而这类文字，在作者可以留迹象，取快慰，在读者可以兴观感，供参考，何尝不是实用？至于议论事情、发表意见的文字，往往被认为应付实际的需用的。然而自古迄今，已有不少这类的文字被认为文学了。实用这个词又怎能做划分的标准呢？

既然普通文与文学的界限不易划分，从作者方面想，更

① 见《胡适文存》卷一第二九七页。

没有划分的必要。所以这本小书，不复在标题上加什么限制，以示讨究的是凡关于作文的事情。不论想讨究普通文或文学的写作，都可以从这里得到一点益处，因为我们始终承认它们的划分是模糊的，泉源只是一个。

## 二、诚实的自己的话

我们试问自己，最爱说的是哪一类的话？这可以立刻回答，我们爱说必要说的与欢喜说的话。语言的发生本是为着要在人群中表白自我，或者要鸣出内心的感兴。顺着这两个倾向的，自然会不容自遏地高兴地说。如果既不是表白，又无关感兴，那就不必鼓动唇舌了。

作文与说话本是同一目的，只是所用的工具不同而已。所以在说话的经验里可以得到作文的启示。倘若没有什么想要表白，没有什么发生感兴，就不感到必要与欢喜，就不用写什么文字。一定要有所写才写。若不是为着必要与欢喜，而勉强去写，这就是一种无聊又无益的事。

勉强写作的事确然是有的，这或者由于作者的不自觉，或者由于别有利用的心思，并不根据所以要写作的心理的要求。有的人多读了几篇别人的文字，受别人的影响，似乎觉得颇欲有所写了；但是写下来的与别人的文字没有两样。有的人存着利用的心思，一定要写作一些文字，才得达某种目的；可是自己没有什么可写，不得不去采取人家的资料。像这样无意的与有意的勉强写作，犯了一个相同的弊病，就是模仿。这样说，无意而模仿的人固然要出来申辩，说他所写的确然出

于必要与欢喜；而有意模仿的人或许也要不承认自己的模仿。但是，有一个尺度在这里，用它一衡量，模仿与否将不辩而自明，这个尺度就是“这文字里的表白与感兴是否确实是作者自己的？”拿这个尺度衡量，就可见前者与后者都只是复制了人家现成的东西，作者自己并不曾拿出什么来。不曾拿出什么来，模仿的讥评当然不能免了。至此，无意而模仿的人就会爽然自失，感到这必要并非真的必要，欢喜其实无可欢喜，又何必定要写作呢？而有意模仿的人想到写作的本意，为葆爱这种工具起见，也将遏抑利用的心思。直到确实有了自己的表白与感兴才动手去写。

像那些著述的文字，是作者潜心研修，竭尽毕生精力，获得了一种见解，创成了一种艺术，然后写下来的，写的自然是自己的东西。但是人间的思想、情感往往不甚相悬；现在定要写出自己的东西，似乎他人既已说过的，就得避去不说，而要去找人家没有说过的来说。这样，在一般人岂不是可说的话很少了么？其实写出自己的东西并不是这个意思；按诸实际，也决不能像这个样子。我们说话、作文，无非使用那些通用的言词；至于原料，也免不了古人与今人曾经这样那样运用过了的，虽然不能说决没有创新，而也不会全部是创新。但是，我们要说这席话，写这篇文，自有我们的内面的根源，并不是完全被动地受了别人的影响，也不是想利用来达到某种不好的目的。这内面的根源就与著述家所获得的见解、所创成的艺术有同等的价值。它是独立的；即使表达出来恰巧与别人的雷同，或且有意地采用了别人的东西，都不应受到模仿的讥评；因为它自有独立性，正如两人面貌相似、

性情相似，无碍彼此的独立，或如生物吸收了种种东西营养自己，却无碍自己的独立。所以我们只须自问有没有话要说，不用问这话是不是人家说过的。果真确有要说的话，用以作文，就是写出自己的东西了。

更进一步说，人间的思想、情感诚然不甚相悬，但也决不会全然一致。先天的遗传，后天的教育，师友的熏染，时代的影响，都是酿成大同中的小异的原因。原因这么繁复，又是参伍错综地来的，这就形成了各人小异的思想、情感。那么，所写的东西只要是自己的，实在很难得遇到与人家雷同的情形。试看许多文家一样地吟咏风月，描绘山水，会有不相雷同而各极其妙的文字，就是很显明的例了。原来他们不去依傍别的，只把自己的心去对着风月山水；他们又绝对不肯勉强，必须有所写才写；主观的情思与客观的景物揉和，组织的方式千变万殊，自然每有所作都成独创了。虽然他们所用的大部分也只是通用的言词，也只是古今人这样那样运用过了的，而这些文字的生命是由作者给与的，终竟是唯一的独创的东西。

讨究到这里，可以知道写出自己的东西是什么意义了。

既然要写出自己的东西，就会连带地要求所写的必须是美好的：假若有所表白，这当是有关于人间事情的，则必须合于事理的真际，切乎生活的实况；假若有所感兴，这当是不倾吐不舒快的，则必须本于内心的郁积，发乎情性的自然。这种要求可以称为"求诚"。试想假如只知写出自己的东西而不知求诚，将会有什么事情发生？那时候，臆断的表白与浮浅的感兴，因为无由检验，也将杂出于笔下而不自觉知。如其

终于不觉知，徒然多了这番写作，得不到一点效果，已是很可怜悯的。如其随后觉知了，更将引起深深的悔恨，以为背于事理的见解怎能够表白于人间，贻人以谬误，浮荡无着的偶感怎值得表现为定形，耗己之劳思呢？人不愿陷于可怜的境地，也不愿事后有什么悔恨，所以对于自己所写的文字，总希望确是美好的。

虚伪、浮夸、玩戏，都是与诚字正相反对的。在有些人的文字里，却犯着虚伪、浮夸、玩戏的弊病。这个原因同前面所说的一样，有无意的，也有有意的。譬如论事，为才力所限，自以为竭尽智能，还是得不到真际。就此写下来，便成为虚伪或浮夸了。又譬如抒情，为素养所拘，自以为很有价值，但其实近于恶趣。就此写下来，便成为玩戏了。这所谓无意的，都因有所蒙蔽，遂犯了这些弊病。至于所谓有意的，当然也如上文所说的那样怀着利用的心思，借以达某种的目的。或者故意颠倒是非，希望淆惑人家的听闻，便趋于虚伪；或者谀墓、献寿，必须彰善颂美，便涉于浮夸；或者作书牟利，迎合人们的弱点，便流于玩戏。无论无意或有意犯着这些弊病，都是学行上的缺失，生活上的污点。假如他们能想一想是谁作文，作文应当是怎样的，便将汗流被面，无地自容，不愿再担负这种缺失与污点了。

我们从正面与反面看，便可知作文上的求诚实含着以下的意思：从原料讲，要是真实的、深厚的，不说那些不可征验、浮游无着的话；从写作讲，要是诚恳的、严肃的，不取那些油滑、轻薄、卑鄙的态度。

我们作文，要写出诚实的、自己的话。

## 三、源　头

"要写出诚实的、自己的话"，空口念着是没用的，应该去寻到它的源头，有了源头才会不息地倾注出真实的水来。从上两章里，我们已经得到暗示，知道这源头很密迩，很广大，不用外求，操持由己，就是我们的充实的生活。生活充实，才会表白出、发抒出真实的深厚的情思来。生活充实的涵义，应是阅历得广，明白得多，有发现的能力，有推断的方法，情性丰厚，兴趣饶富，内外合一，即知即行，等等。到这地步，会再说虚妄不诚的话么？我们欢喜读司马迁的文，认他是大文家，而他所以致此，全由于修业、游历以及伟大的志操。我们欢喜咏杜甫的诗，称他是大诗家，而他所以致此，全由于热烈的同情与高尚的人格。假若要找反面的例，要找一个生活空虚的真的文家，我们只好说无能了。

生活的充实是没有止境的，因为这并非如一个瓶罐，有一定的容量，而是可以无限地扩大，从不嫌其过大过充实的。若说要待充实到极度之后才得作文，则这个时期将永远不会来到。而写作的欲望却是时时会萌生的，难道悉数遏抑下去么？其实不然。我们既然有了这生活，就当求它充实（这是论理上的话，这里单举断案，不复论证）。在求充实的时候，也正就是生活着的时候，并不分一个先，一个后，一个是预备，一个是实施。从这一点可以推知只要是向着求充实的路的，同时也就不妨作文。作文原是生活的一部分呵。我们的生活充实到某程度，自然要说某种的话，也自然能说某种的

话。譬如孩子，他熟识了人的眨眼，这回又看见星的妙美的闪耀，便高兴地喊道，“星在向我眨眼了。”他运用他的观察力、想象力，使生活向着充实的路，这时候自然要倾吐这么一句话，而倾吐出来的又恰好表达了他的想象与欢喜。大文家写出他每一篇名作，也无非是这样的情形。

所以我们只须自问，我们的生活是不是在向着求充实的路上？如其是的，那就可以绝无顾虑，待写作的欲望兴起时，便大胆地、自信地写作。因为欲望的兴起这么自然，原料的来源这么真切，更不用有什么顾虑了。我们最当自戒的就是生活沦没在虚空之中，内心与外界很少发生关系，或者染着不正当的习惯，却要强不知以为知，不能说、不该说而偏要说。这譬如一个干涸的源头，哪里会倾注出真实的水来？假若不知避开，唯有陷入模仿、虚伪、浮夸、玩戏的弊病里罢了。

要使生活向着求充实的路，有两个致力的目标，就是训练思想与培养情感。从实际讲，这二者也是互相联涉，分割不开的。现在为论列的便利，姑且分开来。看它们的性质，本应是一本叫作《做人论》里的章节。但是，因为作文是生活的一部分，所以它们也正是作文的源头，不妨在这里简略地讨究一下。

请先论训练思想。杜威一派的见解以为“思想的起点是实际上的困难，因为要解决这种困难，所以要思想；思想的结果，疑难解决了，实际上的活动照常进行；有了这一番思想作用，经验更丰富一些，以后应付疑难境地的本领就更增长一些。思想起于应用，终于应用；思想是运用从前的经验

来帮助现在的生活，更预备将来的生活。”[①] 这样的思想当然会使生活的充实性无限地扩大开来。它的进行顺序是这样：“（一）疑难的境地；（二）指定疑难之点究竟在什么地方；（三）假定种种解决疑难的方法；（四）把每种假定所涵的结果一一想出来，看哪一个假定能够解决这个困难；（五）证实这种解决使人信用，或证明这种解决的谬误，使人不信用。”[②] 在这个顺序里，这第三步的“假设”是最重要的，没有它就得不到什么新东西。而第四、第五步则是给它加上评判和证验，使它真能成为生活里的新东西。所以训练思想的涵义，“是要使人有真切的经验来作假设的来源；使人有批评、判断种种假设的能力；使人能造出方法来证明假设的是非真假。”[③]

至此，就得归根到“多所经验”上边去。所谓经验，不只是零零碎碎地承受种种见闻接触的外物，而是认清楚它们，看出它们之间的关系，使成为我们所有的东西。不论愚者和智者，一样在生活着，所以各有各的自得的经验。各人的经验有深浅广狭的不同。所谓愚者，只有很浅很狭的一部分，仅足维持他们的勉强的生活；除此以外就没有什么了。这个原因当然在少所接触；而接触的多少不在乎外物的来不来，乃在乎主观的有意与无意；无意应接外物，接触也就少了。所以我们要经验丰富，应该有意地应接外物，常常持一种观察的态度。这样，将见环绕于四围的外物非常多，都足以供我

---

① 见《胡适文存》卷二第一二六页。

② 见《胡适文存》卷二第一二〇页。

③ 见《胡适文存》卷二第一二七页。

们认识、思索，增加我们的财富。我们运用着观察力，明白它们外面的状况以及内面的情形，我们的经验就无限地扩大开来。譬如对于一个人，如其不加观察，摩肩相值，瞬即东西，彼此就不相关涉了。如其一加观察，至少这个人的面貌、姿态在意念中留下一个印象。若进一步与他结识，更可以认识他的性情，品格。这些决不是无益的事，而适足以使我们获得关于人的种种经验，于我们持躬论人都有用处。所以随时随地留意观察，是扩充经验的不二法门。由多所观察，方能达到多所经验。经验愈丰富，则思想进行时假设的来源愈广，批评、判断种种假设的能力愈强，造出方法以证明假设的是非真假也愈有把握。

假如我们作文是从这样的源头而来的，便能表达事物的真际，宣示切实的意思，而且所表达、所宣示的也就是所信从、所实行的，所以内外同致，知行合一。写出诚实的话不是做到了么？

其次，论培养情感。遇悲喜而生情，触佳景而兴感，本来是人人所同的。这差不多是莫能自解的，当情感兴起的时候，浑然地只有这个情这个感，没有工夫再去剖析或说明。待这时候已过，才能回转去想。于是觉得先前的时候悲哀极了或者喜悦极了，或者欣赏了美的东西了。情感与经验有密切的关系。它能引起种种机会，使我们留意观察，设法试证，以获得经验；它又在前而诱导着，使我们勇往直进，全心倾注，去享用经验。它给我们极大的恩惠，使我们这世界各部互相关联而且固结不解地组织起来；使我们深入生活的核心，不再去计较那些为什么而生活的问题。它是粘力，也是热力。我

们所以要希求充实的生活，而充实的生活的所以可贵，浅明地说，也就只为我们有情感。

情感的强弱周偏各人不同。有些人对于某一小部分的事物则倾致他们的情感，对其它事物则不然。更有些人对于什么都淡漠，不从这方面倾致，也不从那方面倾致，只是消极地对待，觉得什么东西总辨不出滋味，一切都是无边的空虚，世界是各不相关联的一堆死物，生活是无可奈何的消遣。所以致此的原因，在于与生活的核心向来不曾接近过，永久是离开得远远；而所以离开，又在于不多观察、少具经验，缺乏切实的思想能力。（因此，在前面说思想情感是“互相联涉'分割不开的”，原来是这么如环无端，迭为因果的呵。）于此可见我们如不要陷入这一路，就得从经验、思想上着手。有了真切的经验、思想，必将引起真切的情感；成功则喜悦，失败则痛惜，不特限于一己，对于他人也会兴起深厚的同情。而这喜悦之情的享受与痛惜之后的奋发，都足以使生活愈益充实。人是生来就怀着情感的核的，果能好好培养，自会抽芽舒叶，开出茂美的花，结得丰实的果。生活永远涵濡于情感之中，就觉这生活永远是充实的。

现在回转去论到作文。假如我们的情感是在那里培养着的，则凡有所写，都属真情实感；不是要表现于人前，便是吐其所不得不吐。写出诚实的话不是做到了么？

我们要记着，作文这件事离不开生活，生活充实到什么程度，才会做成什么文字。所以论到根本，除了不间断地向着求充实的路走去，更没有可靠的预备方法。走在这条路上，再加写作的法度、技术等等，就能完成作文这件事了。

必须寻到源头，方有清甘的水喝。

## 四、组　织

我们平时有这么一种经验：有时觉得神思忽来，情意满腔，自以为这是值得写而且欢喜写的材料了。于是匆匆落笔，希望享受成功的喜悦。孰知成篇以后，却觉这篇文字并不就是我所要写的材料，先前的材料要胜过这成篇的文字百倍呢。因此，爽然自失，感到失败的苦闷。刘勰说："方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。"① 他真能说出这种经验以及它的来由。从他的话来看，可知所以致此，一在材料不尽结实，一在表达未得其道。而前者更重于后者。表达不得当，还可以重行修改；材料空浮，那就根本上不成立了。所以虽然说，如其生活在向着求充实的路上，就可以绝无顾虑，待写作的欲望兴起时，便大胆地、自信地写作，但不得不细心地、周妥地下一番组织的工夫。既经组织，假如这材料确是空浮的，便立刻会觉察出来，因而自愿把写作的欲望打消了。假如并非空浮，只是不很结实，那就可以靠着组织的功能，补充它的缺陷。拿什么来补充呢？这唯有回到源头去，仍旧从生活里寻找，仍旧从思想、情感上着手。

有人说，文字既然源于生活，则写出的时候只须顺着思想、情感之自然就是了。又说组织，岂非多事？这已在前面

① 见《文心雕龙·神思》。

解答了，材料空浮与否，结实与否，不经组织，将无从知晓，这是一层。更有一层，就是思想、情感之自然未必即与文字的组织相同。我们内蓄情思，往往于一刹那间感其全体；而文字必须一字一句连续而下，仿佛一条线索，直到终篇才会显示出全体。又，蓄于中的情思往往有累赘、凌乱等等情形；而形诸文字，必须不多不少、有条有理才行。因此，当写作之初，不得不把材料具体化，使成为可以独立而且可以照样拿出来的一件完美的东西。而组织的工夫就是要达到这种企图。这样才能使写出来的正就是所要写的；不致被"翻空"的意思所引诱，徒然因"半折心始"而兴叹。

所以组织是写作的第一步工夫。经了这一步，材料方是实在的，可以写下来，不仅是笼统地觉得可以写下来。经过组织的材料就譬如建筑的图样，依着兴筑，没有不成恰如图样所示的屋宇的。

组织到怎样才算完成呢？我们可以设一个譬喻，要把材料组成一个圆球，才算到了完成的地步。圆球这东西最是美满，浑凝调合，周遍一致，恰是一篇独立的、有生命的文字的象征。圆球有一个中心，各部分都向中心环拱着。而各部分又必密合无间，不容更动，方得成为圆球。一篇文字的各部分也应环拱于中心（这是指所要写出的总旨，如对于一件事情的论断，蕴蓄于中而非吐不可的情感之类），为着中心而存在。而且各部分应有最适当的定位列次，以期成为一篇圆满的文字。

至此，我们可以知道组织的着手方法了。为要使各部分环拱于中心，就得致力于剪裁。为要使各部分密合妥适，就

得致力于排次。把所有的材料逐部审查，而以是否与总旨一致为标准，这时候自然知所去取，于是检定一致的、必要的，去掉不一致的、不切用的，或者还补充上遗漏的、不容少的，这就是剪裁的工夫。经过剪裁的材料方是可以确信的需用的材料。然后把材料排次起来，而以是否合于论理上的顺序为尺度，这时候自然有所觉知。于是让某部居开端，某部居末梢，某部与某部衔接；而某部与某部之间如其有复叠或罅隙，也会发现出来，并且知道应当怎样去修补。到这地步，材料的具体化已经完成了；它不特是成熟于内面的，而且是可以照样宣示于外面的了。

一篇文字的所以独立，不得与别篇合并，也不得剖分为数篇，只因它有一个总旨，它是一件圆满的东西；据此以推，则篇中的每一段虽是全篇的一部分，也必定自有它的总旨与圆满的结构，所以不能合并，不能剖分，而为独立的一段。要希望一段果真达到这样子，当然也得下一番组织的工夫，就一段内加以剪裁与排次。逐段经过组织，逐段充分健全，于是有充分健全的整篇了。

若再缩小范围，每节的对于一段，每句的对于一节，也无非是这样情形。唯恐不能尽量表示所要写出的总旨，所以篇、段、节、句都逐一留意组织。到每句的组织就绪，作文的事情也就完毕了。因此可以说，由既具材料到写作成篇，只是一串组织的工夫。

要实行这种办法，最好先把材料的各部分列举出来，加以剪裁，更为之排次，制定一个全篇的纲要。然后依着写作，同时再注意于每节每句的组织。这样才是有计画有把握的作

文；别的且不讲，至少可免"暨乎篇成，半折心始"的弊病。

或以为大作家写作，可无须组织，纯任机缘，便成妙文。其实不然。大作家技术纯熟，能在意念中组织，甚且能不自觉地组织，所谓"腹稿"，所谓"宿构"，便是；而决非不须组织。

作文的必须组织，正同作事的必须筹画一样。

## 五、文　　体

写作文字，因所写的材料与要写作的标的不同，就有体制的问题。文字的体制，自来有许多分类的方法。现存的最古的总集要推萧统的《文选》，这部书的分类杂乱而琐碎，不足为据。近代完善的总集要数姚鼐的《古文辞类纂》，分文字为十三类。① 这十三类或以文字写列的地位来立类，② 或以作者与读者的关系来立类，③ 或又以文字的特别形式来立类，④ 标准纷杂，也不能使我们满意。

分类有三端必须注意的：一要包举，二要对等，三要正确。包举是要所分各类能够包含该事物的全部分，没有遗漏；对等是要所分各类性质上彼此平等，决不能以此涵彼；正确是要所分各类有互排性，决不能彼此含混。其次须知道要把文字

---

① 十三类是论辨、序跋、奏议、书说、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、颂赞、辞赋、哀祭。

② 如序跋、碑志。

③ 如奏议、诏令。

④ 如箴铭、辞赋。

分类，当从作者方面着想，就是看作者所写的材料与要写作的标的是什么，讨究作文，尤其应当如此。我们知道论辨文是说出作者的见解，而序跋文也无非说出作者对于某书的见解，则二者不必判分了。又知道颂赞文是倾致作者的情感，而哀祭文也无非倾致作者对于死者的情感，则二者可以合并了。我们要找到几个本质上的因素，才可确切地定下文字的类别。

要实现上面这企图，可分文字为叙述、议论、抒情三类。这三类所写的材料不同，要写作的标的不同，即可包举一切的文字，复彼此平等，不相含混，所以可认为本质上的因素。叙述文的材料是客观的事物（有的虽也出自虚构，如陶潜的《桃花源记》之类，但篇中人、物、事实所处的地位实与实有的客观的无异），写作的标的在于传述。议论文的材料是作者的见解，写作的标的在于表示。抒情文的材料是作者的情感，写作的标的在于发抒。

要指定某文属某类，须从它的总旨看。若从一篇的各部分看，则又往往见得一篇而兼具数类的性质。在叙述文里，常有记录人家的言谈的，有时这部分就是议论。① 在议论文里，常有列举事实作例证的，这等部分就是叙述。② 在抒情文里，因情感不可无所附丽，常要借述说或推断以达情，这就含有叙述或议论的因素了。③ 像这样参伍错综的情形是常例，一

① 如《史记·鲁仲连列传》仲连新垣衍的言谈，便是议论文。

② 如《吕氏春秋·察征》列述许多故事，便是叙述文。

③ 如韩愈《祭十二郎文》差不多全是述说与推断。

篇纯粹是叙述、议论或抒情的却很少。但只要看全篇的总旨，它的属类立刻可以确定。虽然所记录的人家的言谈是议论，而作者只欲传述这番议论，所以是叙述文。虽然列举许多事实是叙述，而作者却欲借此表示他的见解，所以是议论文。虽然述说事物、推断义理是叙述与议论，而作者却欲因以发抒他的情感，所以是抒情文。

文字既分为上述的三类，从写作方面讲，当然分为叙述、议论、抒情三事。这些留在以后的几篇里去讨究，在这里先论这三事相互间的关系。

第一，叙述是议论的基本，议论是从叙述进一步的工夫。因为议论的全部的历程就是思想的历程，必须有根据，才能产生假设，并且证明假设；所根据的又必须是客观的真实，方属可靠。而叙述的任务就在说出客观的真实。所以议论某项事物，须先有叙述所根据的材料的能力；换一句说，就是对于所根据的材料认识得正确清楚；即使不必把全部写入篇中，而意念中总须能够全部叙述。不然，对于所根据的材料尚且弄不明白，怎能议论呢？不能议论而勉强要议论，所得的见解不是沙滩上的建筑么？写作文字，本乎内面的欲求，有些时候，叙述了一些事物就满足了，固不必再发什么议论。但发议论必须有充分的叙述能力做基本。叙述与议论原来有这样的关系。

第二，叙述、议论二事与抒情，性质上有所不同。叙述或议论一事，意在说出这是这样子或者这应当是这样子。看这类文字的人只要求知道这是这样子或者这应当是这样子。一方面说出，一方面知道，都站在自己的静定的立足点上。这

样的性质偏于理知。至于抒情，固然也是说出这是这样子或者这应当是这样子，但里面有作者心理上的感受与变动做灵魂。看这类文字的人便不自主地心理上起一种共鸣作用，也有与作者同样的感受与变动。一方面兴感，一方面被感，都足使自己与所谓这是这样子或者这应当是这样子融合为一。这样的性质偏于情感。若问抒情何以必须借径于叙述、议论而不径直发抒呢？这从心理之自然着想，就可以解答了。我们决没有虚悬无着的情感；事物凑合，境心相应，同时就觉有深浓的情感凝集拢来。所以抒情只须把事物凑合，境心相应的情况说出来。这虽然一样是叙述、议论的事，但已渗入了作者的情感，抒情化了。若说径直发抒，这样就是径直发抒。否则只有去采用那些情感的词语，如"哀愁"、"欢乐"之类。就是写上一大串，又怎样发抒出什么呢？

## 六、叙　述①

供给叙述的材料是客观的事物，上章既已说过了。所谓客观的事物包含得很广，凡物件的外形与内容，地方的形势与风景，个人的状貌与性情，事件的原委与因果，总之离开作者而依然存在的，都可以纳入。在这些里面，可以分为外显的与内涵的两部：如外形、形势、状貌等，都是显然可见的，而内容的品德、风景的佳胜、性情的情状、原委因果的

① 此章持论与举例，多数采自梁启超《中学以上作文教学法》，见《改造》第四卷九、十两号。

关系等都是潜藏于内面的，并不能一望而知。

要叙述事物，必须先认识它们，了知它们。这唯有下工夫去观察。观察的目标在得其真际，就是要观察所得的恰与事物的本身一样。所以当排除一切成见与偏蔽，平心静气地与事物接触。对于事物的外显的部分固然视而可见，察而可知，并不要多大的能耐，对于内涵的部分也要认识得清楚，了知得明白，就不很容易了。必须审查周遍，致力精密，方得如愿以偿。其中尤以观察个人的性情与事件的原委、因果为最难。

个人的性情，其实就是这个人与别人的不同处；即非大不相同，也应有微异处。粗略地观察，好像人类性情是共通的，尤其在同一时代同一社会的人是这样。但再进一步，将见人与人只相类似而决非共通。因为类似，定有不同之点。不论是大不同或者微异，这就形成各人特有的个性。非常人如此，平常人也如此。所以要观察个人的性情，宜从他与别人不同的个性着手。找到他的个性，然后对于他的思想言动都能举约御繁，得到相当的了解。

简单的事件，一切经过都在我们目前，这与外显的材料不甚相差，尚不难观察。复杂的事件经过悠久的时间，中间包含许多的人，他们分做或合做了许多的动作，这样就成为一组的事，互相牵涉，不可分割。要从这里边观察，寻出正确的原委、因果，岂非难事？但是凡有事件必占着空间与时间。而且凡同一时间所发生的事件，空间必不相同；同一空间所发生的事件，时间必不相同。能够整理空间时间的关系，原委、因果自然会显露出来了。所以要观察复杂的事件，宜从空间时间的关系入手。

我们既做了观察的工夫，客观的事物就为我们所认识、所了知了，如实地写录下来，便是叙述。也有一类叙述的文字是出于作者的想象的，这似乎与叙述必先观察的话不相应了。其实不然。想象不过把许多次数、许多方面观察所得的融和为一，团成一件新的事物罢了。假若不以观察所得的为依据，也就无从起想象作用。所以虚构的叙述也非先之以观察不可。

我们平时所观察的事物是很繁多的。要叙述出来，不可不规定一个范围。至若尚待临时去观察的，尤须划出范围，致力方能精审。划范围的标准就是要写作的总旨：要记下这件东西的全部，便以这件东西的全部为范围；要传述这人所作的某事，便以某事为范围；这是极自然的事，然而也是极重要的事。范围规定之后，才能下组织的工夫，剪裁与排次才有把握。凡是不在这范围以内的，就是不必叙述的，若偶有杂入，便当除去。而在范围以内的，就是必须叙述的，若尚有遗漏，便当补充。至于怎样排次才使这范围以内的事物完满叙出，也可因以决定。假如不先规定范围，材料杂乱，漫无中心，决不能写成一篇完整的文字。犯这样弊病的并不是没有，其故在忘记了要写作的总旨。只须记着总旨，没有不能规定所写材料的范围的。

假若规定以某事物的全部为范围而加以叙述，则可用系统的分类方法。把主从轻重先弄明白；再将主要的部分逐一分门立类，使统率其馀的材料。这样叙述，有条有理，细大不遗，就满足了我们的初愿了。① 使我们起全部叙述的意念

① 如韩愈《画记》用分类的方法，把画上人、马及其它动物、杂器物全部叙入，便是一个适例。教科书也往往用这一种叙述法。

的材料，它的性质往往是静定的，没有什么变化；它的范围又出于本然，只待我们认定，不待我们界划。静定而不变化，则观察可以纤屑无遗；范围自成整个，则观察可以不生混淆。既如此，应用系统的分类叙述，自然能够胜任愉快了。

有些时候，虽然也规定以某事物的全部为范围，而不能逐一遍举；则可把它分类，每类提出要领以概其馀。只要分类正确，所提出的要领决然可以概括其馀的材料。这样，虽不遍举，亦叙述了全部了。①

更有些时候，并不要把事物的全部精密地叙述出来，只须有一个大略（但要确实是全部的大略），则可用鸟瞰的眼光把各部分的位置以及相互的关系弄清楚，然后叙述。只要瞻瞩得普遍，提挈得的当，自能得一个全部的影子。②

至于性质多变化，范围很广漠的材料，假如也要把全部分纤屑不遗、提纲挈领地叙述下来，就有点不可能了。然而事实上也决不会起这种意念；如欲叙述一个人，决不想把他每天每刻的思想言动叙下来；叙述一件事，决不想把它时时

① 如《史记·西南夷列传》把西南夷分为三大部，用土著、游牧及头发的装束等等做识别。每一大部中复分为若干小部，每小部举出一个或两个部落为代表。代表者的特殊地位固然见出，其馀散部落亦并不遗漏。

② 这可举《史记·货殖列传》为例。此篇从“汉兴海内为一”起，至“燕代田畜而事蚕”止，讲的是当时经济社会的状况。虽然只是一个大概，但物的方面，把各地主要都市所在以及物产的区划、交通的脉络，人的方面，把各地历史的关系，人民性质遗传上好处坏处、习惯怎样养成、职业怎样分布都讲到了。

刻刻的微细经过叙下来；很自然地，只要划出一部分来做叙述的范围，也就满足了。范围既已划定，就认这部分是中心，必须使它十分圆满。至若其馀的部分，或者带叙以见关系，或者以其不需要而不加叙述。这是侧重的方法。①大部分的叙述文都是用这个方法写成的。这正如画家的一幅画，只能就材料丰富、顷刻迁变的大自然中，因自己的欢喜与选择，描出其中一部分的某一时令间的印象。虽说"只能"，但是在画家也满足了。

以上所述，叙述的范围始终只是一个。所以作者的观点也只须一个；或站在旁侧，或升临高处，或精密地观察局部，或大略地观察全体，不须移动，只把从这观点所见的叙述出来就是了。但是有时候我们想叙述一事物的几方面或几时期，那就不能只划定一个范围，须得依着方面或时期划定几个范围。于是我们的观点就跟着移动，必须站在某一个适宜的观点上，才能叙述出某一范围的材料而无遗憾。这犹如要画长江沿途的景物，非移舟前进不可；又如看活动电影，非跟着戏剧的进行，一幕一幕看下去不可。像这样的，可称为复杂的叙述文，分开来就是几篇。但是并不把它们分开，仍旧合为一篇，那是因为它们彼此之间有承接，有影响，而环拱于一个中心之故。②

① 如《史记·廉颇蔺相如列传》中叙廉颇，只侧重在与蔺相如倾轧而终于交欢的一件事；其馀攻城破邑之功，仅是带叙而已。但就从这一件事，我们认识了廉颇了。

② 如《汉书·西域传》，先叙西域交通的两条大路；再入本文，就依着路线叙去。作者的观点与叙述的范围固然随地变更，但自有一个中心统摄着，就是叙述西域。

叙述的排次，最常用的是依着自然的次序；如分类观察，自会列出第一类第二类来，集注观察，自会觉着第一层第二层来，依着这些层次叙述，就把作者所认识、了知的事物保留下来了。但也有为了注重起见，并不依着自然的次序的。这就是把最重要的一类或一层排次在先，本应在先的却留在后面补叙。如此，往往增加文字的力量，足以引起读者的注意。但既已颠乱了自然的次序，就非把前后关系接笋处明白且有力地叙出不可，① 否则成为求工反拙了。

## 七、议　论

议论的总旨在于表示作者的见解。所谓见解，包括对于事物的主张或评论，以及驳斥别人的主张而申述自己的主张。凡欲达到这些标的，必须自己有一个判断，或说"这是这样的"，或说"这不是那样的"。既有一个判断，它就充当了中心，种种的企图才得有所着力。所以如其没有判断，也就无所谓见解，也就没有议论这回事了。

议论一件事物只能有一个判断。这里所谓一个，是指浑凝美满，像我们前此取为譬喻的圆球而言。在一回议论里固然不妨有好几个判断，但它们总是彼此一致、互相密接的；团结起来，就成为一个圆球似的总判断。因此，它们都是总判

① 如《域外小说集》中《灯台守》一篇，先叙与本篇相关重要的老人应募守灯台事；及老人登台眺望，方追叙他的往事。其由说明他"回念前此飘流忧患，直可付之一笑"，因而追叙往事，由往事的最后，在"心冀安居"，因而接到现在的竟得安居，都是极完美的接笋方法。

断的一部分，各各为着总判断而存在。如其说有两个或两个以上的判断，一定有些部分与这个总判断不相关涉，或竟互相矛盾；彼此团结不成一个圆球，所以须另外分立。不相关涉的，何必要它？互相矛盾的，又何能要它？势必完全割弃，方可免枝蔓、含糊的弊病。因而议论一件事物只有而且只能有一个判断了。①

议论的路径就是思想的路径。因为议论之先定有实际上待解决的问题，这就是所谓疑难的境地。而判断就是既已证定的假设。这样，岂不是在同一路径上么？不过思想的结果应用于独自的生活时，所以得到这结果的依据与路径不一定用得到。议论的判断，不论以口或以笔表示于外面时，那就不是这样了。一说到表示，就含有对人的意思，而且目的在使人相信。假若光是给人一个判断，人便将说，"判断不会突如其来的，你这个判断何所依据呢？为什么不可以那样而必须这样呢？"这就与相信差得远了。所以发议论的人于表示判断之外，更须担当一种责任：先把这些地方交代明白，不待人发生疑问。换一句说，就是要说出所以得到这判断的依据与路径来。譬如判断是目的地，这一种工作就是说明所走的道路。人家依着道路走，末了果真到了目的地，便见得这确是自然必至的事，疑问无从发生，当然唯有相信了。

议论里所用的依据当然和前面所说思想的依据一样，须

---

① 如《胡适文存》卷三第四六页一表，示一个总判断，说文言中"凡询问代词用作止词时，都在动词之前"。以上论"何、谁、孰、奚、胡、曷"诸字的判断，都只是总判断的一部分。

是真切的经验，所以无非由观察而得的了知与推断所得的假设。论其性质，或者是事实，或者是事理。非把事实的内部外部剖析得清楚，认识得明白，事理的因果含蕴推阐得正确，审核得的当，就算不得真切的经验，不配做议论的依据。所以前边说过，“叙述是议论的基本”，这就是议论须先有观察工夫的意思。在这里又可以知道这一议论的依据有时就是别一议论（或是不发表出来的思想）的结果，所以随时须好好地议论（或者思想）。

所用的依据既然真切了，还必须使他人也信为真切，才可以供议论的应用。世间的事物，人己共喻的固然很多，用来做依据，自不必多所称论。但也有这事实是他人所不曾观察、没有了知的，这事理是他人所不及注意、未经信从的，假若用作依据，不加称论，就不是指示道路、叫人依着走的办法了。这必得叙述明白，使这事实也为他人所了知；论证如式，使这事理也为他人所信从。这样，所用的依据经过他人的承认，彼此就譬如在一条路上了。依着走去，自然到了目的地。①

至于得到判断的路径，其实只是参伍错综使用归纳演绎两个方法而已。什么是归纳的方法？就是审查许多的事实、事理，比较、分析，求得它们的共通之点。于是综合成为通则，

① 如汪荣宝论证歌、戈、鱼、虞、模韵的字，古时读 a 音（见北京大学《国学季刊》第一卷第二号），而列叙日本所译汉字的音、古代西人所译汉字的音、六朝及唐译佛经关于声音的义例以及当时译外国人名地名关于声音的义例，无非因别人不曾观察这些地方，须得详述，才能使人也信为真切。

这通则就可以包含且解释这些事实或事理。什么是演绎的方法？就是从已知的事实、事理，推及其他的事实、事理。因此所想得的往往是所已知的属类，先已含在所已知之中。关于这些的讨论，有论理学担任。现在单说明议论时得到判断的路径，怎样参伍错综使用这两个方法。假如所用的一个依据是人已共喻的，判断早已含在里边，则只须走一条最简单的路径，应用演绎法就行了。① 假如依据的是多数的事实事理，得到判断的路径就不这么简单了。要从这些里边定出假设，预备作为判断，就得用归纳的方法。要用事例来证明，使这假设成为确实的判断，就得用演绎的方法。② 有时，多数的依据尚须从更多数的事实、事理里归纳出来。于是须应用两重的归纳、再跟上演绎的方法，方才算走完了应走的路径。③ 这不是颇极参伍错综之致么？

在这里有一事应得说及，就是议论不很适用譬喻来做依据。通常的意思，似乎依据与譬喻可以相通的。其实不然，它们的性质不同，须得划分清楚。依据是从本质上供给我们以

---

① 这就如普通论理学书中所常用的例："凡人必死，故某必死。"岂非最简单么？

② 如胡适《中国哲学史大纲》第二篇，论中国哲学的发生，先从《诗经》、《国语》、《左传》几部书中看出当时社会状态的不安，足以引出哲学思想，用的是归纳法；又说在这样的社会状态之下，便有忧时、愤世等等思潮，为哲学的先导，这就是演绎法了。

③ 如《胡适文存》卷三第四六页一表，从许多文篇的摘句归纳出"何"字"谁"字等的用法；又从这些结果归纳出一个总判断，便是两重的归纳。

意思的，我们有了这意思，应用归纳或演绎的方法，便得到判断。只须这依据确是真实的，向他人表示，他人自会感觉循此路径达此目的地是自然必至的事，没有什么怀疑。至若譬喻，不过与判断的某一部分的情状略相类似而已，彼此的本质是没有关涉的；明白一点说，无论应用归纳法或演绎法，决不能从譬喻里得到判断。所以议论用譬喻来得出判断，即使这判断极真确，极有用，严格地讲，只能称为偶合的武断，而算不得判断；因为它没有依据，所用的依据是假的。①用了假的依据，何能使人家信从呢？又何能自知必真确、必有用呢？我们要知譬喻本是一种修词的方法（后边要讨究到），用作议论的依据，是不配的。

现在归结前边的意思，就是依据、推论、判断这三者是议论的精魂。这三者明白切实，有可征验，才是确当的议论。把这三者都表示于人，次第井然，才是能够使人相信的议论。但是更有一些事情应得在这些部分以前先给人家：第一，要提示所以要有这番议论的原由，说出实际上的疑难与解决的需要。这才使人家觉得这是值得讨究的问题，很高兴地要听我们下个怎样的判断。第二，要划定议论的范围，说关于某部分是议论所及的；同时也可以撇开以外一切的部分，说那些是不在议论的范围以内的。这才使人家认定了议论的趋向，很公平地听我们对于这趋向所下的判断。第三，要把预想中应

① 如《孟子》"饥者易为食，渴者易为饮，德之流行，速于置邮而传命。"不过说"德之流行很快"而已。饥渴的情形，并不是它的依据，因为彼此不相关涉。这只是一种譬喻，作用在使人家易于了解，而且感兴趣。

有的敌论列举出来，随即加以评驳，以示这些都不足以摇动现在这个判断。这才使人家对于我们的判断固定地相信(在辩论中，这就成为主要的一部分，否则决不会针锋相对)。固然，每一回议论都先说这几件事是不必的，但适当的需要的时候就得完全述说；而先说其中的一事来做发端，几乎是议论文的通例。这本来也是环拱于中心——判断——的部分，所以我们常要用到它来使我们的文字成为浑圆的球体。

还要把议论的态度讨究一下。原来说话、作文都以求诚为归，而议论又专务发见事实、事理的真际，则议论的目标只在求诚，自是当然的事。但是我们如为成见所缚，意气所拘，就会变改议论的态度；虽自以为还准对着求诚，实则已经移易方向了。要完全没有成见是很难的；经验的缺乏，熏染的影响，时代与地域的关系，都足使我们具有成见。至于意气，也难消除净尽；事物当前，利害所关，不能不生好恶之心，这好恶之心譬如有色的眼镜，从此看事物，就不同本来的颜色。我们固然要自己修养，使成见意气离开我们，不致做议论的障碍；一方面更当抱定一种议论的态度，逢到议论总是这样，庶几有切实的把握，可以离开成见与意气。

凡议论夹着成见、意气而得不到切当的判断的，大半由于没有真个认清议论的范围，如论汉字的存废问题，不以使用上的便利与否为范围，而说汉字是中国立国的精华，废汉字就等于废中国，这就是起先没有认清范围，致使成见、意气乘隙而至。所以议论的最当保持的态度，就是认清范围，就事论事，不牵涉到枝节上去。认清范围并不是艰难的功课，一加省察，立刻觉知；如省察文字本是一种工具，便会觉知讨

论它的存废，自当以使用上的便利与否为范围。觉知之后，成见、意气更何从搀入呢？

又，议论是希望人家信从的，人家愿意信从真实确当的判断，尤愿意信从这判断是恳切诚挚地表达出来的，所以议论宜取积极的诚恳的态度。这与前面所说是一贯的，既能就事论事，就决然积极而诚恳，至少不会有轻薄、骄傲、怒骂等等态度。至于轻薄、骄傲、怒骂等等态度的不适于议论，正同不适于平常的生活一样，在这里也不必说明了。

## 八、抒　　情

抒情就是发抒作者的情感。我们心有所感，总要发抒出来，这是很自然的。小孩子的啼哭，可以说是"原始的"抒情了。小孩子并没有想到把他的不快告诉母亲，只是才一感到，就啼哭起来了。我们作抒情的文字，有时候很像小孩子这样自然倾吐胸中的情感，不一定要告诉人家。所谓"不得其平则鸣"，平是指情感的波澜绝不兴起的时候。只要略微不平，略微兴起一点波澜，就自然会鸣了。从前有许多好诗，署着"无名氏"而被保留下来的，它们的作者何尝一定要告诉人家呢？也只因情动于中，不能自已，所以歌咏出来罢了。

但是，有时我们又别有一种希望，很想把所感的深浓郁抑的情感告诉人，取得人家的同情或安慰。原来人类是群性的，我有欢喜的情感，如得人家的同情，似乎这欢喜的量更见扩大开来；我有悲哀的情感，如得人家的同情，似乎这悲哀不是徒然的孤独的了：这些都足以引起一种快适之感。至

于求得安慰，那是怀着深哀至痛的人所切望的。无论如何哀痛，如有一个人，只要一个人，能够了解这种哀痛，而且说，"世界虽然不睬你，但是有我在呢；我了解你这哀痛，你也足以自慰了。"这时候，就如见着一线光明，感着一缕暖气，而哀痛转淡了。有许多抒情文字就为着希望取得人家的同情或安慰而写作的。

前面说过，抒情无非是叙述、议论，但里面有作者心理上的感受与变动做灵魂。换一句说，就是于叙述、议论上边加上一重情感的色彩，使它们成为一种抒情的工具。其色彩的属于何种则由情感而定；情感譬如彩光的灯，而叙述、议论是被照的一切。既是被照，虽然质料没有变更，而外貌或许要有所改易。如同一的材料，当叙述它时，应该精密地、完整地写的，而用作抒情的工具，只须有一个粗略的印象已足够了；当议论它时，应该列陈依据、指示论法的，而用作抒情的工具，只须有一个判断已足够了①。这等情形在抒情文字里是常有的。怎样选择取舍，实在很难说明；只要情感有蕴蓄，自会有适宜的措置，正如彩光的灯照耀时，自会很适宜地显出改易了外貌的被照的一切一样。

抒情的工作实在是把境界、事物、思想、推断等等，凡是用得到的、足以表出这一种情感的，一一抽出来，融和混

---

①如李陵《答苏武书》中："凉秋九月，塞外草衰，夜不能寐；侧耳远听，胡笳互动，牧马悲鸣，吟啸成群，边声四起。"只叙述个粗略的印象，但居此境界中的人情感何似，已可见了。又如同篇中："人之相知，贵相知心，"乃是一个判断。但惟其这样，弥觉彼此之情亲密。

合，依情感的波澜的起伏，组成一件新的东西。可见这是一种创造。但从又一方面讲，工具必取之于客观，组织又合于人类心情之自然，可见这不尽是创造，也含着摹写的意味。王国维说："自然中之物互相关系，互相限制。然其写之于文字及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法则。故虽理想家亦写实家也。"① 他虽然不是讲抒情的情形，但如其把"自然"一词作广义讲，兼包人的心情在内，则这几句话正好比喻抒情的情形。

从读者方面说，因为抒情文字含着摹写的意味，性质是普遍的，所以能够明白了解；又因它是以作者的情感为灵魂而创造出来的，所以会觉着感动。所谓感动，与听着叙述而了知、听着议论而相信有所不同，乃是不待审度、思想、而恍若身受，竟忘其为作者的情感的意思。人间的情感本是相类似的，这人以为喜乐或哀苦的，那人也以为喜乐或哀苦。作者把自己的情感加上一番融凝烹炼的工夫，很纯粹地拿出来，自然会使人忘却人己之分，同自己感到的一样地感受得深切。这个感动可以说是抒情文的特性。

抒情以什么为适当的限度呢？这不比叙述，有客观的事物可据，又不比议论，有论理的法则可准。各人的情感有广狭、深浅、方向的不同，千差万殊，难定程限，惟有反求诸己，以自己的满足为限度；抒写到某地步，自己觉得所有的情感倾吐出来了，这就是最适当的限度。而要想给人家读的，

①见《人间词话》。

允当恰好写到这限度而止。如或不及，便是晦昧，不完全，人家将不能感受其整体；如或太过，便是累赘，不显明，人家也不会感受得深切。

抒情的方法可以分为两种：如一样是哀感，痛哭流涕、摧伤无极地写出来也可以，微歔默叹、别有凄心地写出来也可以；一样是愉快，欢呼狂叫、手舞足蹈地写出来也可以，别有会心、淡淡着笔地写出来也可以。一种是强烈的，紧张的；一种是清淡的，弛缓的。紧张的抒写往往直抒所感，不复节制，想到什么就说什么，毫不隐匿，也不改易。这只要内蕴的情感真而且深，自会写成很好的文字。它对人家具有一种近乎压迫似的力量，使人家不得不感动。① 弛缓的抒写则不然，往往涵蕴的情感很多很深，而从事于敛抑凝集，不给它全部拿出来，只写出似乎平常的一部分。其实呢，这一部分正就摄取了全情感的精魂。这样的东西，对读者的力量是暗示的而不是压迫的。读者读着，受着暗示，同时能动地动起情感来，于是感到作者所有的一切了。所以也可以说，这是留下若干部分使人家自己去想的抒写方法。②

刘勰论胜篇秀句，"并思合而自逢，非研虑之所求也。或有晦塞为深，虽奥非隐；雕削取巧，虽美非秀矣。"③ 我们可以借这话来说明抒情文怎么才得好。所谓"思合而自逢"，乃是中有至情，必欲宣发，这时候自会觉得应当怎样去抒写；或

①如李陵《答苏武书》、司马迁《报任安书》都属此类。

②如曹丕《与吴质书》便属此类。

③见《文心雕龙·隐秀》。

是一泻无馀地写出来，或是敛抑凝集地写出来，都由所感的本身而定，并不是一种后加的做作工夫。这样，才成为胜篇秀句。至于“晦塞为深”、“雕削取巧”则是自己的情感不深厚，或竟是没有什么情感，而要借助于做作工夫。但是既无精魂，又怎么能得佳胜，感动人家呢？于此可知惟情感深厚，抒情文才得好；如其不从根本上求，却去做雕斲藻饰的工夫，只是徒劳而已。

取浑然的情感表现于文字，要使恰相密合，人家能览此而感彼，差不多全是修词的效力。这归入第十章中讨究。

## 九、描　写

描写一事，于叙述、抒情最有关系，这二者大部是描写的工夫；即在议论，关于论调的风格、趣味等等，也是描写的事；所以在这一章里讨究描写。

描写的目的是把作者所知所感密合地活跃地保存于文字中。同时对于读者就发生一种功效，就是读者得以真切了知作者所知，如实感受作者所感，没有误会、晦昧等等缺憾。

我们对于一切事物，自山水之具象以至人心之微妙，时相接触，从此有所觉知，有所感动，都因为有一个印象进入我们的心。既然如此，要密合而且活跃地描写出来，惟有把握住这一个印象来描写。描写这个印象，只有一种最适当的说法，正如照相器摄取景物，镜头只有一个最适当的焦点一样；除了这一种说法，旁的说法就差一点了。所以找到这一种最适当的说法，是描写应当努力的。

先论描写当前可见的境界。当前可见的境界给与我们一个什么印象呢？不是像一幅画图的样子么？画家要把它描写出来，就得相定位置，审视隐现，依光线的明暗、空气的稀密，使用各种彩色，适当地涂在画幅上。如今要用文字来描写它，也得采用绘画的方法，凡是画家所经心的那些条件，也得一样地经心。我们的彩色就只是文字；而文字组合得适当选用得恰好，也能把位置、隐现等等都描写出来，保存个完美的印象。①

史传里边叙述的是以前时代的境界。如小说里边叙述的是出于虚构的境界，都不是当前可见的。但是描写起来也以作者曾有的印象为蓝本。作者把曾有的印象割裂或并合，以就所写的题材，那是有的，而决不能完全脱离印象。完全脱离了便成空虚无物，更从哪里去描写呢？②

---

①我们读柳宗元的《小石潭记》："……伐竹取道。下见小潭，水尤清洌，全石以为底。近岸，卷石底以出，为坻，为屿，为砧，为岩。青树、翠蔓蒙络摇缀，参差披拂。潭中鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下澈，影布石上，佁然不动。俶而远逝，往来翕忽，似与游者相乐。潭西南而望，斗折蛇行，明灭可见，其岸势犬牙参互，不可知其源。……"哪有不觉得他所得的印象鲜明地展示在我们面前呢？

②如《域外小说集》中《月夜》一篇中，写月夜郊园，非常妙美，其实是作者曾有的印象："小园浴月，果树成行，小枝无叶，疏影横路。有忍冬一树，攀附墙上，即发清香，仍有花魂——飞舞温和夜气中也……瞻望四野，皎然一白，碧空无云，夜气柔媚。蛙蛤乱鸣，声声相继，如击金石。月光冶美，足移人情……更进，则有小溪曲流，水次列白杨数树。薄雾朦胧，承月光转为银白，上下弥漫，遍罩水曲，若被冰绡。"

以上是说以静观境界，也以静写境界。也有些时候，我们对于某种境界起了某种情感，所得的印象就不单是一幅画图了，这画图中还搀和着我们的情感的分子。假如也只像平常绘画这样写出来，那就不能把捉住这个印象。必须融和别一种彩色在原用的彩色里(这就是说把情感融入描写用的文字)，才能把它适当地表现出来。①

次论描写人物。人有个性，各各不同，我们得自人物的印象也各各不同。就显然的说，男女、老幼、智愚等等各有特殊的印象给我们；就是同是男或女，同是老或幼，同是智或愚，也会给我们特殊的印象。描写人物，假若只就人的共通之点来写，则只能保存人的类型，不能表现出某一个人。要表现出某一个人，须抓住他给予我们的特殊的印象。如容貌风度、服饰等等，是显然可见的。可同描写境界一样，用绘画的方法来描写。至于内面的性情、理解、等等，本是拿不出本体来的，也就不会直接给我们什么印象。必须有所寄托，方才显出来，方才使我们感知。而某一个人的性情、理解等等往往寄托于他的动作和谈话。所以要描写内面，就得着力于这二者

在这里论描写而说到动作，这动作不是指一个人做的某一件事。在一件事里，固然大可以看出一个人的内面，但保存一件事在文字里是叙述的事情。这里的动作单指人身的活

---

①如《水经注》描写巫峡这地方，“每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。”说到“肃、凄异、哀转”，就融入作者的情感了。

动，如举手、投足、坐、卧、哭、啼之类而言。这些活动都根于内面的活动，所以不可轻易放过，要把它们仔细描写出来。只要抓得住这人的特殊的动态，就把这人的内面也抓住了。①

描写动作，要知道这人有这样的动作时所占的空间与时间。如其当前描写，空间与时间都是明白可知的，那还不十分重要。但是作文里的人物往往不能够当前描写，如历史与小说中的人物，怎么能够当前描写呢？这就非注意空间与时间不可了。关于空间，我们可于意想中划定一处地方，这个地方的方向、设置都要认清楚；譬如布置一个舞台，预备演剧者在上面活动。然后描写主人翁的动作。他若是坐，就有明确的向背，他若是走，就有清楚的踪迹。这还是就最浅的讲呢。总之，唯能先划定一个空间，方使所描写的主人翁的动作一一都有着落，内面的活动一一与外面的境界相应。关于时间，我们可于意想中先认定一个季节、一个时刻，犹如编作剧本，注明这幕戏发生于什么时候一样。然后描写主人翁的动作。一个动作占了若干时间，一总的动作是怎样的次第，就都可以有个把握。这才合乎自然，所描写的确实表现了被描写的。②

在这里论到的谈话，不是指整篇的谈话，是指语调、语

---

①如《史记·项羽本纪》写樊哙："哙即带剑拥盾入军门。交戟之卫士欲止不内。樊哙侧其盾以撞，卫士仆地。哙遂入，披帷西向立，瞋目视项王，头发上指，目眦尽裂。"我们读此，就认识了樊哙了。

②描写人物也有笼统地写，不划定空间、时间的，那又当别论。

气等等而言。在这些地方正可以表现出各人的内面，所以我们不肯放过，要仔细描写出来。这当儿最要留意的：我们不要用自己谈话的样法来写，要用文中主人翁谈话的样法来写，使他说自己的话，不蒙着作者的色彩。就是描写不是当前的人物，也当想象出他的样法，让他说自己的话。在对话中，尤其用得到这一种经心。果能想象得精，把捉得住，往往在两三语中就把人物的内面活跃地传状出来了。①

至于议论文，那就纯是我们自己说话了。所以又只当用自己的样法来写，正同描写他人一样。

以上是分论描写境界和人物。而在一些叙述文里，特别是在多数的抒情文里，境界与人物往往是分不开的。境界是人物的背景；人物是境界的摄影者，一切都从他的摄取而显现出来。于是描写就得双方兼顾。这大概有两种趋向：一是境界与人物互相调和的，如清明的月夜，写情人的欢爱；苦雨的黄昏，写寄客的离绪。这就见得彼此成个有机的结合，情与境都栩栩有生气。一是境界与人物不相调和的，如狂欢的盛会，中有感愤的独客；肮脏的社会，却有卓拔的佳士。这就见得彼此绝然相反，而人物的性格却反衬得十分明显。这二者原没有优劣之别，我们可就题材之自然，决定从哪一种

① 如《史记·平原君列传》写毛遂定从一段："十九人谓毛遂曰：'先生上。'毛遂按剑历阶而上，谓平原君曰：'从之利害，两言而决耳。今日出而言从，日中不决，何也？'楚王谓平原君曰：'客何为者也'？平原君曰：'是胜之舍人也。'楚王叱曰：'胡不下？吾乃与而君言，汝何为者也？'毛遂按剑而前曰：'……吾君在前，叱者何也？……吾君在前，叱者何也？'"诸人的短语都能表现出内面的心情。

趋向。描写对应当注意的范围却扩大了；除却人物的个性以外，如自然界的星、月、风、云、气候、光线、声音、动物、植物、人为的建筑、器物、等等，都要出力地描写，才得表现出这个调和或不调和来。

末了，我们要记着把握住印象是描写的根本要义。恰当地把握得住，具体地诉说得出，描写的能事已尽了。从反面看，就可知不求之于自己的印象，却从别人的描写法里学习描写，是间接的、寡效的办法。如其这么做，充其量也不过成了一件复制品。而自己的印象仿佛一个无尽的泉源，时时会有新鲜的描写流出来。①

## 十、修　词

现在要讨究造句用词了。我们所有的情思化成一句句话，从表现的效力讲，从使人家明瞭且感动的程度讲，就有强弱、适当不适当的差异。有的时候，写作的人并不加什么经心，纯任自然，直觉地感知当怎么写便怎么写，却果真写到刚合恰好的地步。但是有的时候，也可特意地经心去发见更强、更适当的造句用词的方法。不论是出于不自觉的或是出于特意的，凡是使一句句的话达到刚合恰好的地步，我们都称为修词的工夫。

---

① 如《现代日本小说集》中《金鱼》一篇中"一到街上卖金鱼的这样青的长雨的时节"，这"青的雨"是作者从自己的印象中得来的新鲜的描写。

修词的工夫所担负的就是要一句话不只是写下来就算，还要成为表达这意思的最适合的一句话。如是说明的话，要使它最显豁；如是指象的话，要使它最妙肖；意在激刺，则使它具有最强的刺激力；意在描摹，则使它含着最好的生动态；……因为要达到这些目的，往往把平常的说法改了，别用一种变格的说法。①

变格的说法有一种叫取譬。拿别一件事物来譬喻所说的事物，拿别一种动态来譬喻所说的动态，就是取譬。因为有时我们所说及的事物是不大容易指示的，所说及的动态是不能直接描绘的，所以只有用别的、不同的事物和动态来譬喻。从此就可以悟出取譬的条件：所取譬的虽然与所说的不同，但从某一方面看，它们定须有极相似处，否则失却譬喻的功用，这是一。② 所取譬的定须比所说的明显而具体，这才合于取譬的初愿，否则设譬而转入晦昧，只是无益的徒劳而已，这是二。凡能合于这两个条件的就是适合的好譬喻。③

怎么能找到这等适合的好譬喻呢？这全恃作者的想象力；而想象力又不是凭空而至的，全恃平时的观察与体味而来。平时多为精密的观察、深入的体味，自会见到两件不同的事物

① 如"素月流天"一语，这"流"字就是变格的说法，

② 《史记·刺客列传》载樊於期逃亡到燕国，太子丹容纳了他。鞠武以为不可。当时燕国这么弱，此事又足以激起秦国欲吞之心，正如投肉引虎，以毛抵火。所以鞠武用"委肉当饿虎之蹊""以鸿毛燎于炉炭之上"两语为喻。

③ 只看上一个例，觉得两句譬喻把危险的情形明显且具体地达出来了。所以它们是好譬喻。

的极相似处、两种不同的动态的可会通处，而且以彼视此，则较为明显而具体。于是找到适合的好譬喻了。

有的时候，我们触事接物，仿佛觉得那些没有知觉、情感的东西都是有知觉、情感的。有的时候，我们描写境界，又觉得环绕我们的境界都被着我们的情感的色彩。有的时候，我们描写人物，同时又给所写的境界被上人物的情感的色彩。这些也都来源于想象力：说出具体的话，写成征实的文句，就改变了平常的法则。① 从事描写，所谓以境写人、以境写情等等，就在能够适当地使用这类的语句。

更有一种来源于想象的修词法，可以叫做夸饰，就是言过其实，涉于夸大。这要在作者的意中先存着“差不多这样子”的想象；而把它写下来。又会使文字更具刺激和感动的力量，才适宜用这个方法。尤当注意的，一方面要使读者受到它的刺激和感动，一方面又要使读者明知其并非真实。② 唯其如此，所以与求诚不相违背，而是修词上可用的方法。

变格的说法有时是从联想来的。因了这一件，联想到那

---

① 如说“天容愁惨”，这就把天真当做有情感的东西了。从实际讲，天容哪有愁惨不愁惨呢？又如说“胡笳互动，牧马悲鸣”，李陵把声音被上自己的情感的色彩了。从实际讲，他哪里会知道牧马因悲而鸣、鸣得很悲呢？

② 如鲁迅《一件小事》，叙述一个车夫扶着受伤的老女人向巡警分驻所去，接着写作者的感想：“我这时突然感到一种异样的感觉，觉得他满身灰尘的后影，刹时高大了，而且愈走愈大，须仰视才见。”这是夸大的说法，可使读者感到作者对于这“满身灰尘的后影”的感动，同时又使读者明知其并非真实，所以是好的修词。

一件，便不照这一件本来的说，却拿联想到的那一件来说，这是常有的事。但从修词的观点讲，也得有条件才行。条件无非同前边取譬、夸饰一样，要更明显，更具体，更有刺激和感动的力量，才可以用。① 唯其得自作者真实的联想，又合于增加效力的条件，就与所谓隶事、砌典不同。因为前者出于自然，后者出于强饰。出于强饰的隶事、砌典并非修词，只是敷衍说话而已。王国维论作词用代字，说"其所以然者，非意不足，则语不妙也。"又说，"果以是为工，则古今类书具在，又安用词为耶？"② 最是痛切的议论。

要在语句的语气、神情中间达出作者特殊的心情、感觉，往往改变了平常的说法，这也是修词。如待读者自己去寻思，则出于含蓄，语若此而意更深；不欲直捷地陈说，则出于纡婉，语似淡而意却挚；意在讽刺，则出以反语、舛辞；情感强烈，则出以感叹、叠语。③ 这些都并非出于后添的做作，而是作者认理真确，含情恳切，对于这等处所，都会自然地写出个最适合的说法。

看了上面一些意思，可以知道从事修词，有两点必须注

① 如不说老人而说联想到的"白头"，不说稚子而说联想到的"垂髫"，很可把老和幼的特点明显且具体地达出来，类此的都可用。

② 见《人间词话》。

③ 如不说"贵在能行"，而说"非知之艰，行之惟艰"，便是含蓄。弦高不向秦军说"你们将去袭取郑国"，而说"寡君闻吾子将步师出于敝邑……"便是纡婉。《史记·滑稽列传》优孟谏楚庄王以大夫礼葬所爱马，而说"以大夫礼葬之，薄，请以人君礼葬之。"优旃谏秦二世漆其城，而说"佳哉，漆城荡荡，寇来不得上。"都是反语。感叹语之例可以不举。

意。一点是求之于己；因为想象、联想、语句的语气、神情、等等，都是我们自己的事情。又一点是估定效力；假若用了这种修词而并不见得达到刚合恰好的地步，那就宁可不用。现成的修词方法很多，在所有的文篇里都含蓄着；但是我们不该采来就用，因为它们是别人的。求之于己，我们就会铸出许多新鲜的为我们所独有的修词方法；有时求索的结果也许与别人的一样，我们运用它，却与贸然采用他人者异致。更因出于自己，又经了估计，所以也不致有陈腐、不切等等弊病。

1929年10月发表

# 随便谈谈我的写小说

我做过将近十年的小学教员，对于小学教育界的情形比较知道得清楚点儿。我不懂什么教育学，因为我不是师范出身；我只能直觉地评判我所知道的。评判当然要有尺度，我的尺度也只是杜撰的。不幸得很，用了我的尺度去看小学教育界，满意的事情实在太少了。我又没有什么力量把那些不满意的事改过来，我也不能苦口婆心地向人家劝说——因为我完全没有口才。于是自然而然走到用文字来讽它一下的路上去，我有几篇小说，讲到学校、教员和学生的，就是这样产生的。

其实不仅是讲到学校、教员和学生的小说，我的其他小说的产生差不多都如此。某一事象我觉得它不对，就提起笔来讽它一下。我的叙述当然不能超越我的认识与理解的范围：认识与理解不充分，叙述出来的就成为歪曲变态的形相，这样的事是不能免的。但是我常常留意，把自己表示主张的部分减到最少限度。我也不是想取得"写实主义""写实派"等的封号；我以为自己表示主张的部分如果占了很多篇幅，就超出了讽它一下的范围了。

若问创作的经验，我实在回答不来。我只觉得有了一个材料而还没有把它写下来，心里头好像欠了债似的，时时刻

刻会想到它，做别的工作也没有心思。于是只好提起笔来写。在我，写小说是一件苦事。下笔向来是慢的；写了一节要重复诵读三四遍，多到十几遍，其实也不过增减几个字或者一两句而已；一天一篇的记录似乎从来不曾有过，已动笔而未完篇的一段时间里的紧张心情，夸张一点说，有点像呻吟在产褥上的产妇。直到完篇，长长地透一口气，这是非常的快乐。然而这不是成功的快乐；我从来不曾成功过。有人问我对于自己的小说哪一篇最满意，我真个说不出来，只好老实说没有满意的。也有人指出哪一篇还可以，哪一篇的哪些地方有点儿意思，我自己去复阅，才觉得果然还可以，还有点儿意思。不懂得批评之学，这样不自知也是应该的，无须深愧。

我一直不把写小说当作甚胜甚盛的事，虽然在写的时候，我也不愿意马马虎虎。所谓讽它一下也只是聊以自适而已；对于社会会有什么影响，我是不甚相信的。出一本集子，看的人也是作小说的人以及预备作小说的人，说得宽一点，总之是广大群众中间最少最少的一群。谁没落了，谁升腾了，都是这最少最少的一群之间的事，圈子以外全然不知道。这与书家写字、画家作画有什么两样？所以要讲功利，写小说不如说书，唱戏，演电影，写通俗唱本，画连环图画。我最近一年间写了一部初级小学国语课本，销行起来，数量一定比小说集子多：这倒是担责任的事，如果有什么荒谬的东西包含在里头，贻害儿童实非浅鲜。小说要对于社会发生影响，至少在能够代替旧小说《三国志》、《红楼梦》的时候；如果大多数的同胞都识了字，都欢喜读新小说，那时候影响当然更大了。

在一篇回忆“一二八”的《战时琐记》里，我曾经说过这样的话：“你说作宣传文字么，士兵本身的行为的宣传力量比文字强千万倍呢。你说制作什么文艺品，表现抗斗精神么，中国却是一种书卖到一万本就算销数很了不起的国家。在这一点上，我以为执笔的人应该‘没落’。”我是真切地这样感到才这样说的。谁知就有人称我为文学无用论者，说我这说法是一种烟幕弹。我并不在这里应战，用了烟幕弹准备袭击谁呢？说的人没有说明白，我至今也还想不透。

我以后大概还要写小说，当职业的工作清闲些，而材料在我心头形成一个凝合体的时候。

1933年4月5日作

# 怎 样 写 作

《读书生活》的同人在《创刊辞》里说："我们的理想是，将来的《读书生活》完全要变作读者的园地，里面全部要登载他们的文学写作，生活实录，科学研究，时事意见等等，稿子要从各社会层的角落里飞来，撰稿人都是不见经传的生活奋斗的大众。"但在目前，他们知道这一种特性还不能充分地发挥，所以当前的《读者生活》的实践是特别注意：

一、首先做到对于不大读书的人提出一个读书生活的正确观念，纠正和说服过去所受的一些不良的影响；

二、供给正确而又通俗的科学知识，使读者从此片断的知识，渐渐进入较专门的研究；

三、为彻底了解各社会层及职业团体生活的特殊与实况，特别设生活记录；

四、鼓励大众写作；

五、设读书问答，解除读书过程中的疑难。

这五条中间，第三、四两条是《读书生活》达到它的"理想"——完全变作读者园地——的预备工作。我很赞成《读书生活》将来的理想以及它目前所担负的五种任务。特别是第三、四两条。《读书生活》的理想能否实现，先要看最近的将来有多少生活记录和青年文艺的稿子从各社会层的角落里飞

来。

《读书生活》的读者自然并不缺乏生活记录和文艺作品的材料。然而他们一提起了笔，也许会觉得头绪纷繁，不知从哪里说起好，也许会觉得笔尖不听指挥，活泼泼的生活记录会写成死板板的零用账。他们写出来了，也许自己看看不满意就丢在抽屉里了，也许寄到了编辑先生手里，编辑先生也给它发表出来了，但读者得不到生动的印象。这样的情形，未必是我的想象。有许多青年常常提出“怎样写作”的问题来，就可见有了材料而感得表现困难的大概并不少吧？

我们也见过有许多书籍或论文回答“怎样写作”了。那都是长套的大议论，介绍了前人写作经验的心得。这些回答也许是有用处的，也许曾有人得到了启示，但读了什么什么“作法”之类的书籍而愈弄愈糊涂的青年却也很多。他们本来倒还会写写，读多了“作法”，反弄成不敢下笔了。或者写了出来却更加死板板了，于是积极指导写作的什么什么“作法”之类变成了一团冷粽子，停积在青年胸口消化不来了。

有材料而觉得表现困难的青年是应当学习一点什么写作法的。不过那些专书却不能给他们什么。他们倒是丢开了种种规则自由独立的写去，恐怕要好得多。他们倒是多读名家的著作，不要先把什么写作法横梗在心中，只是欣赏地去读着，恐怕倒能够不知不觉间读会了一些写作法。他们假使要写一篇生活记录，那就好像是跟朋友或家人谈话似的写下去吧，千万不要存着我在作文的意思。一有了这存心，就会写成了死板板的讲义体或零用账了。假使要写一篇小说，也请千万不要把写小说的架子先在自家心里搭起来；倒是先把自

家所要写的对象精密地整理过了，就不拘什么“形式”写下来吧。什么什么写作法，请你暂且不要放在心上。你写多了，读多了，你自然会自己产出方法来。

1934年12月25日发表

# 木炭习作跟短小文字

美术学生喜欢作整幅的画，尤其喜欢给涂上彩色，红一大块，绿一大块，对于油彩毫不吝惜。待涂满了自己看看，觉得跟名画集里的画幅有点儿相近，那就十分满意；遇到展览会，当然非送去陈列不可。因此，你如果去看什么美术学校的展览会，红红绿绿的画幅简直叫你眼花；你也许会疑心你看见了一个新的宗派——红红绿绿派。

整幅的彩色画所以被美术学生喜欢，并不是没有理由的。从效用上说，这可以表示作者从人生、社会窥见的一种意义，譬如灵肉冲突哩，意志难得自由哩，都会的罪恶哩，黄包车夫的痛苦哩，都是常见的题材。从技巧上说，这可以表示作者对于光跟色彩的研究工夫，人的脸上一搭青一搭黄，花瓶里的一朵大花单只是一团红，都是研究的结果。人谁不乐意把自己见到的、研究出来的告诉人家。美术学生会的是画画，当然用画来代替言语，于是拿起画笔来，一幅又一幅地涂他们的彩色画。

但是，从参观展览会的人一方面说，这红红绿绿派往往像一大批谜，骤然看去，不知道画的什么，仔细看了一会，才约略猜得透大概是什么，不放心，再对准了号数检查手里的出品目录，也有猜中的，也有猜不中的。明明是一幅一幅挂

在墙上的画，除了瞎子谁都看得清，为什么看了还得猜？这因为画得不很像的缘故。画人不很像人，也许是远远的一簇树木；画花不很像花，也许是桌子上堆着几个绒线球：怎叫人不要猜？

像，在美术学生看来真是不值得齿数的一个条件。他们会说，你要像，去看照相好了，不用来看画，画画的终极的目标就不在乎像。话是不错，然而照相也有两种：一种是普通的，另一种是艺术照相。普通照相就只是个像；艺术照相却还有旁的什么，可是也决不离开了像。把画画得跟普通照相一样，那就近乎“匠”了，自然不好；但是跟艺术照相一样，除了旁的什么以外，还有一个条件叫做像，不是并没有辱没了绘画艺术吗？并且，丢开了像，还画什么画呢？画画的终极的目标固然不在象，而画画的基础的条件不能不是这个像。

照相靠着机械的帮助，无论普通的、艺术的，你要它不像也办不到。画画全由于心思跟手腕的运用，你没有练习到像的地步，画出来就简直不像。不像，好比造房子没有打下基础，你却要造起高堂大厦来，怎得不一塌糊涂，完全失败？基础先打下了，然后高堂大厦凭你造。这必需的工夫就是木炭习作。

但是，听说美术学生最不感兴味的就是木炭习作。一个石膏人头，一朵假花，要一回又一回地描画，谁耐烦。马马虎虎敷衍一下，总算学过了这一门就是了；回头就嚷着弄彩色，画整幅。这是好胜的心肠；巴望自己创造出几幅有价值的画来，不能说不应该，然而未免把画画的基础看得太轻忽

了。并且，木炭习作不只使你落笔画得像，更能够叫你渐渐地明白，画一件东西，哪一些繁琐的线条可以省掉，哪一些主要的线条一丝一毫随便不得。不但叫你明白，又叫你的手腕渐渐熟练起来，可以省掉的简直不画，随便不得的决不随便。这对于你极有益处。将来你能画出不同于照相可是也像的画来，基础就在乎此。

情形正相同，一个文学青年也得下一番跟木炭习作同类的工夫，那目标也在乎像而不仅在乎像。

文学的木炭习作就是短小文字，有种种的名称，小品，随笔，感想文，速写，特写，杂文，此外大概还有。照编撰文学概论的说起来，这些门类各有各的定义跟范围，不能混同，但是不多噜苏，少有枝叶，有什么说什么，说完了就搁笔，差不多是这些门类的共通点，所以不妨并为一谈。若说应付实际生活的需要，惟有这些门类才真个当得起"应用文"三个字；章程、契券、公文之类只是"公式文"而已，实在不配称为"应用文"。同时，这些门类质地单纯，写作起来比较便于照顾，借此训练手腕，最容易达到熟能生巧的境界。

目标也在乎像，这个话怎么说呢？原来简单得很：你眼前有什么，心中有什么，把它写下来，没有走样；拿给人家看，能使人家明白你眼前的是什么，心中的是什么，这就行了。若把画画的工夫来比拟，不就是做到了一个像字吗？这可不是三脚两步就能够达到的，连篇累牍写了许多，结果自己觉得并没有把眼前的心中的写下来，人家也不大清楚作者到底写的什么；这样的事情往往有之。所以，虽说是类乎木炭习作的短小文字，写作的时候也非郑重从事不可。譬如写

一间房间，你得注意各种陈设的位置，辨认外来光线的方向，更得捉住你从那房间得到的印象；譬如写一个人物，你得认清他的状貌，观察他的举动，更得发见他的由种种因缘而熔铸成功的性情；又譬如写一点感想，你得把握那感想的中心，让所有的语言都环拱着它，为着它而存在。能够这样当一回事做，写下来的成绩总之离像不远；渐渐进步到纯熟，那就无有不像——就是说，你要写什么，写下来的一定是什么了。

到了纯熟的时候，跟画画一样，你能放弃那些繁琐的线条，你能用简要的几笔画出生动的形象来，你能通体没有一笔败笔。你即使不去作什么长篇大品，这短小文字也就是文学作品了。文学作品跟普通文字本没有划然的界限，至多像整幅彩色画跟木炭习作一样而已。

画画不像，写作写不出所要写的，那就根本不成，别再提艺术哩文学哩那些好听的字眼。但是，在那基础上下了工夫，逐渐发展开去，却就成了艺术跟文学。舍此以外，几乎没有什么捷径。谁自问是个忠实的美术学生或者文学青年的话，先对于基础作一番刻苦的工夫吧。

1935年3月1日发表

# 小说跟实事的记录

我们收到的来稿，小说占着不小的部分。有些作者往往在附信中告诉我们，说他们所写的完全是实在的事情；另外的作者不这么说，但是我们看他们的小说，也是照实事记录的居多。作小说是不是选取一件实事，照样把它记录下来就成了呢？如果说是的，那么报纸上的一切记载不也是小说了吗？可是谁也不会承认报纸上的记载就是小说。

报纸的记载着眼在地或者人。某地方发生了什么事情，某个人或者某一部分人遇到了什么事情，就记载下来报告给读者。这里头当然有个选择；极寻常的或者跟大众没有关系的事情是不用报告的。读者读了记载，知道了这些事情，就可以把报纸丢开。

小说也叙述一些事情，可是小说的精魂在于作者对于社会和人生有“所见”。这“所见”就在他所叙述的事情中间表现出来，除了叙述事情，他不再说一句多馀的话。因为如此，作者必得把许多人物凑合起来成为他小说中的人物，把许多事情凑合起来成为他小说中的故事；换一句话说，就是他必得凭他的经验跟想象创造他的人物跟故事。这样写成的东西，就跟报纸的记载完全不同，它好比一幅完整的画，缺一笔不成，多一笔就嫌累赘了。

小说虽然出于虚构，却比报纸的记载有更广义的真实性。如果说小说只须记录某一件事，那就跟报纸的记载没有什么分别了。

有志写小说的人应该知道这一点。

1935年6月1日发表

# 写知道得最亲切的东西

《新少年》创刊以来，承蒙各地少年踊跃投稿。我们读了许多的来稿，有几句话想和读者以及投稿诸君谈谈。

我们希望你们写那些知道得最亲切的东西。一个人物，只在你们面前现了一现，你们不必写他，因为知道得不亲切。一件事情，只教你们认识了十分之二三，你们不必写它，因为知道得不亲切。必须观察得非常周到，不但这个人物显露在外面的容貌，就是他隐藏在内面的心情也大略有数，这才把他写下来。必须认识得非常清楚，不但这件事情的经过情形，就是它的前因后果也完全明白，这才把它写下来。这样写的时候，没有勉强，不用含糊，好像泉水那样自然地活泼地流着泻着，是你们极大的愉快。

如果你们的文字预备投到杂志里去，我们还希望你们在动笔以前想一想："我所要写的这一篇文字，值得不值得给人家看呢？"有些知道得最亲切的东西并不值得告诉人家，作为写作的练习把它写下来固然可以，作为杂志文字的材料写给人家看就没有意思。杂志文字是给广多的读者看的，必须对于读者有点儿影响。所谓影响，范围很广，但是扼要说起来，也不过给与知识，引起感情，激励意志等几项。你们的材料至少要合得上这几项里的一项，才值得写给广多的读者看。

读者看你们这样的文字，好像听密友的谈话，是他们极大的愉快。

1936年4月25日发表

原题《写那些知道得最亲切的东西》

# 写作漫谈

预备写作的青年常常欢喜打听人家的写作经验。"你写作的动机是什么？你所要表达的中心意旨是什么？你怎样采集你的材料？你怎样处理你的材料？你在文章的技术上怎样用工夫？"

一些作家为着回答这种恳切的请教，就根据自己的经验，写成或长或短或详或略的文章。另外一些作家并不曾被请教，可是回想自己在写作上所尝到的甘苦，觉得很有可以谈谈的，也就写下写作经验之类的文章。

这样文章，对于了解作品和作家，很有点用处。我们所接触到的是作品，作品是从作家的心情的泉源里流出来的，所以了解作家越多，了解作品越深。写作经验之类把作家从心情活动起直到写成固定型式（作品）为止的一段过程告诉我们，自然可以使我们得到更多更深的了解。

但是，看了这种文章，对于着手写作未必有多大的帮助：第一，许多作家说来的经验很不一致，依从了谁说的好呢？第二，即使在很不一致的说法中间"择善而从"，可是"从"还只是呆板的效学，能不能渐渐熟练起来，把人家的经验化作自己的经验，也是问题。第三，经验是实践的结果，人家实践了，得到独有的经验，我们来实践，也可以得到独有的经

验。与其被动地接受人家的经验，不如自动地从实践中收得经验。接受得来的经验也许会“食而不化”，从实践中收得的经验却没有不能供自己受用的。

我不是说写作经验之类绝对看不得。我只是说对于这种东西，希望不要太深切，一味想依靠这种东西，尤其不行。古今来成功的作家中间，哪几个是看了写作经验之类而成功的，似乎很难指说出来。

预备写作的青年又常常欢喜懂得一点文章的理法。剪裁和布局有什么关系？叙述和描写有什么不同？同样一句话语有几个说法，哪一个说法效果最大？同样一个情境有几个写法，哪一个写法力量最强？诸如此类的问题都是他们所关心的。

关心这些问题决不是坏事情，所以解答这些问题也决不是无聊的勾当。关于这方面，现在已经有了许多的文篇和书本，甚至连文艺描写辞典之类也编出来了。

这种文篇和书本，对于训练阅读的能力，很有点用处。所谓阅读，除了随便看看的以外，原来应该咀嚼作品的内容，领会作品的技术。现在有了这些东西，把许多作品的技术归纳起来，作为我们的参考，自然可以使我们触类旁通，左右逢源，增进阅读的能力。

但是，在着手写作的时候，最好把这些东西忘掉。写作时候应该信奉“文无定法”这句老话，同时自己来规定当前这篇作品所需要的理法。一个作家在斟酌一篇作品的布局，推敲一段文章的辞句，他决不这样想：“依照文章作法应该怎样？”他只是这样想：“要把当前这篇作品写得最妥帖应该怎

样？”一壁写东西，一壁顾虑着文章作法中所说的各种项目，务必和它合拍：这不是写东西，简直是填表格了。填表格似地写成功的作品很难像个样儿，是可想而知的。何况你要这样做，必然感到缚手缚脚，大半连不大像个样儿的作品也难以写成功。

所以，对于文章作法之类和对于写作经验之类一样，希望太深切必然失望，一味想依靠结果是靠不住。

预备写作，大概要训练一副明澈的眼光。种种的事物在我们周围排列着、发生着，对它们怎样看法，要眼光，怎样把它们支配运用，要眼光。说得学术气一点，眼光就是所谓人生观和世界观。一个人尽可以不理会人生观和世界观那些名词，但是决不能没有一副应付事物的眼光，如果没有，他就生活不下去。眼光又须求其明澈。假定看法是错误的，支配运用是失当的，这就由于眼光不明澈的缘故，这样的生活就是糊涂无聊的生活。根据了这个着手写作，写成的就是糊涂无聊的作品，从认真的严肃的态度着想，这种作品很可以不用写。

进一步说，训练一副明澈的眼光是人人应该做的事情，一个工人、一个农夫、一个政府委员、一个商店伙计，如果不愿意过糊涂无聊的生活，都得随时在这上边努力。现在说预备写作需要训练眼光，好像这只是作家应该做的事情，实在有点儿本末倒置，认识欠广，这种指摘是应该接受的。我们不妨修正地说：一个作家本来应该训练一副明澈的眼光，因为他是一个人，必须好好地生活，同时为着写作，尤其应该训练一副明澈的眼光，因为唯有这样，写成功的东西才不至

于糊涂无聊。

试看一些对于不好的作品的批评，如含义空虚，认识错误，取材不精当，描写不真切，这种种毛病，推求到根原，无非作者眼光上的缺点。眼光没有训练好，写作时候不会忽然变好。平时把眼光训练好，写作时候还是这一副眼光，当然错不到哪里去。而训练眼光是整个生活里的事情，不是写作时候的事情，更不是看看人家的写作经验之类所能了事的事情。

预备写作，又要训练一副熟练的手腕。什么事情都一样，要求熟练，唯有常常去做，规规矩矩去做。要把写作的手腕训练到熟练，必须常常去写，规规矩矩去写。练习绘画先画木炭画，练习雕像先雕一手一足，称为基本练习，基本弄好了，推广开去才有把握。写作也应该来一下基本练习。写信、写日记、写随笔，此外凡遇见可以写作的材料都不放过，随时把它写下来，这些都是基本练习。"出门不认货"的态度是要不得的，必须尽可能的力量，制造一件货色让它像一件货色。莫说全段、全篇都得斟酌，就是一句句子、一个字眼，也要经过推敲。写成功的虽然不一定是杰作，可是写作时候要像大作家制作他的杰作那样认真。这种习惯养成了是终身受用的，这样训练过来的手腕才是最能干、最坚强的手腕。

练习和成功，实际上是划不清界限的。某年某月以前是练习的时期，某年某月以后是成功的时期，在任何作家的生活史里都难这样地指说。不断地写作就是不断地练习，其间写作得到了家的一篇或是几篇就是成功的作品。所以在写作的当儿，成功与否尽可以不问，所要问的是，是否尽了可能

的力量，是否运用了最能干、最坚强的手腕。

总之，写作是“行”的事情，不是“知”的事情。要动脚，才会走；要举手，才会取；要执笔，才会写作；看看文章作法之类只是“知”的事情，虽然不一定有什么害处，但是无益于写作的“行”是显然的。

1937年发表

# 战 时 文 谈

## 一、向着简练方面努力

《新民报》在重庆复刊，改用小型，固然因为小型报有好些优点，可是听说另一原因是为节省纸张。现在运输不方便，内地积存的印书纸有限；国产纸张产量极少，怎样增加产量还待实业家规划；说不定不远的将来，会有印书纸断绝的一天；纸张的确应该尽量节省。

《血潮》在《新民报》只占一角的地位。一般读者嫌它的篇幅太小；冰莹先生也是这么说，可是没法把它扩充。咱们现在都过着艰苦的生活，往后更要艰苦，咱们也甘愿忍受；一个副刊的篇幅小一点儿，在种种艰苦之中真是微末的事，哪有不能忍受之理？只希望作者在下笔的时候，随时注意到“简练”二字，两句话说得明白的事，不要敷衍成为四句话，一个形容词语描写得了的情景，不要叠床架屋用了几个形容词语来描写。那么《血潮》的篇幅虽然小，每天也可以刊出四五篇文章，作者发表的愿望和读者阅读的愿望比较可以满足了。

我所说的简练，和用钱要讲经济一个意思。用钱讲经济并不是按住钱袋不用，而是用得得当，一个钱有一个钱的效果。文章要简练不是略去了一半意思不说，也不是粗粗画个

轮廓，让读者认识个大概就此了事，而是一个字有一个字的专责，一句话有一句话的用处，凡是可有可无不关紧要的字句，都排除得干干净净。老实说，近年来刊物繁多，文章的需要激增，咱们这批弄弄笔墨的，谁都免不了随便下笔，把文章写得非常罗嗦。咱们早就该觉悟这是一种毛病，为增进自己的成绩计，为顾虑到读者的习染计，都得把它除掉。现在是受到物质上的限制了，纸张缺乏，刊物的篇幅狭小，再不容咱们写那种罗嗦的文章了。大家向着简练这方面努力，也许会有一种新文体在抗战期间产生出来。我愿意跟在许多作者的背后，向着这方面努力。

## 二、自己练习和给别人看

有一些人想写点儿东西，可是提起笔来不知道写什么好，于是遇到了人就问："该写什么呢？"有一些人正相反背，觉得发生在周围的事象都可以写，涌现在脑际的情思都可以写，只嫌一支笔写不了这许多。

十年以前，前一种人比较多。近年以来，因为语文教学的改进，各种刊物的增多，使作者在技术上得到解放，在观摩上得到触发，因而后一种人多起来了。一个初中学生随便提起笔来写一篇千把字的文章，在现在，是很平常的事情。

写点儿东西原来和说几句话一个样，并不怎样了不起，像前一种人那样过分矜持，自可不必。可是写了东西想给别人看，就不得不在提笔之外再加一点儿考量，这东西值不值得给别人看呢？所以像后一种人那样毫无节制，下笔就是文章，

也不是妥当的办法。

大概属于制作方面的事情，都离不了练习的阶段，画画先练习素描，雕塑先练习一手一足的刻画，无非要使心和手熟练起来，达到彼此相应的境界。素描和一手一足的刻画算不得一件制作品，值不得拿给人家看，这是每一个艺术学生都知道的。一回练习过后，自已把成绩审察一下，再来第二回，不厌不倦，唯求其逐渐进步，这是忠实的艺术学生所抱持的态度。

要写点儿东西的艺术学生也得经过练习的阶段。学校里规定得有作文功课，就是为此。并非在校学生呢，既然有志写作，只有自已督责着自己努力练习。在练习的当儿，无论发生在周围的事象，涌现在脑际的情思，都不妨取作材料，尽管它是人人都有的普通经验或意见，就可以提起笔来。而且，遇到练习的机会，应该不让它错过，有什么可写总是写。这样之后，矜持的毛病自然没有了；心和手渐渐熟练起来，自然达到了彼此相应的境界。

这种练习对于自已有意义，自不用说，可是不一定对别人也有意义。如果所写的是人人都有的普通经验或意见，那就没有给别人看的价值。试把沈起予先生所提起的描写“逃难”做例子；作者自已逃了一回难，就把逃难的经历写下来，这是作者的自由，而且正所谓不放过练习写作的机会；但是现在有同样经历的人非常之多，即使是并没有亲身经历的，也从间接方面知道了不少，再请他们看一篇描写“逃难”的文章，岂不是毫无意义？不过，描写“逃难”的文章也不是绝对不值得给别人看。如果文章中间包含着作者独得的印象和精密的

观察，那就是读者所切盼阅读的了。读者不问你的文章写的是什么题材，只要求读到确实属于你的东西。换一句话说，就是不希望你写那些人人都有的普通经验或意见。

所以，作者为练习计，什么题材都可以写，写得越多，心和手越熟练。如果要给别人看，当然也是什么题材都可以写，但是必须剔除那些普普通通的材料，单把的确属于自己的东西写进去。剔除得越干净，的确属于自己的东西的成分越多，那越是成功的作品。

## 三、写那的确属于自己的东西

上一回我说，给别人看的文章，须写的确属于自己的东西，我没有说明白，今天再来补充一下。同样是一种经验或情思，有浅深的不同。仅仅粗疏地阅历，肤泛的感受，浮面的考察，这样得来的东西是浅的。反过来，阅历得周至，感受得真切，考察得精当，这样得来的东西才是深的。我所说的确属于自己的东西，就指那些较深的经验或情思而言，因为它是生活的体验，智慧的成果。至于那些较浅的，虽然也是自己的经验或情思，可是与一般人的没甚差异，好比一滴海水和整个大海都含咸味一个样，实在算不得的确属于自己的东西。

写一篇文章给别人看，无非要使别人得到一点儿什么。把较浅的经验或情思写给别人看，并不能使别人的意识界增加一点儿什么，这又何必徒劳呢？别人看见重庆市上的大小穷人，觉得他们可怜；我看见重庆市上的大小穷人，也觉得他

们可怜。别人对于抗战前途抱着信念，也说“最后胜利必属于我”；我对于抗战前途也抱着信念，也说“最后胜利必属于我”。我这样觉得这样相信，原来毫无问题；但是，若把这一点点东西写成文章给别人看，那就无多意义了。为什么，因为从我这方面说，这是人人同具的，算不得的确属于我自己的东西，从别人方面说，看了这样的东西，并不能从其中得到一点儿什么。

重庆市上的大小穷人未尝不可以写。如果我能够观察得很深刻，知道他们生活的底细，我又有浓厚的同情心，不只是“可怜呀！可怜呀！”那一套，而能够体会到他们共同的苦闷，这样的时候，我就尽可提起笔来写文章了。“最后胜利必属于我”的论文也未尝不可以写。如果我有坚强的证据，完密的论法，使人无懈无击，唯有点头信服；这样的时候，我就非写文章不可了。为什么？因为从我这方面说，这是的确属于我自己的东西，从别人方面说，看了这样的东西，一定能够得到一点儿什么——对于重庆市上的大小穷人将不仅觉得可怜，对于“最后胜利必属于我”将更加坚信了。

## 四、动手写作以前

有些人常常问人家：“怎样才能写得好？”其意以为人家一定有个秘诀在那里，只要学得了那个秘诀，文章就好起来了。其实秘诀是没有的，可以说的只是些通常的道理。

依通常的道理说，一个人什么都不管，单是研究写作的方法，那文章是很难有写好的希望的。写文章好比做菜。做

菜须先有鱼肉菜蔬那些好材料，再加上熟练的烹调工夫，才做得成好菜。写好文章也须先有好材料。一天到晚不停手地写，时时刻刻揣摩着什么什么写作法，这不过等于练习烹调工夫而没有鱼肉菜蔬。哪里会有好菜？

怎样才算好论文，条件当然不止一个，然而有一个必不可少的，那就是正确的见解。正确的见解不是在动手写作的当儿得来的，不是在研究写作法的当儿得来的。必须训练有素，随时随地不作马马虎虎的思考；又必须积有真切的知识，对于种种方面不只浮光掠影懂得一点儿就完事；这样之后，在遇到某一个问题要写论文的时候，才会有正确的见解。怎样才算好小说，一二三四地说起来也说不尽这许多，然而有一项必不可少的，那就是深切的人生经验和社会经验。深切的人生经验和社会经验不是在动手写作的当儿得来的，不是在研究写作方法的当儿得来的。必须多方阅历，多方观察，从小处说，不放过一只小鸟儿的鸣叫的情趣，不放过一片树叶子的招展的姿态；从大处说，不放过一次游行大会的坚强的精神，不放过一队饥寒难民的苦闷的情绪：这样之后，在遇到某一个中心意旨要写小说的时候，才会有深切的人生经验和社会经验。

所以，要写得好，第一要有好材料；储蓄好材料的库藏须得在平时预备好，检取好材料的手法须得在平时训练好；临到写作的时候方才预备，方才训练，那是不很有济于事的。

上面的说法其实只是老话：依古文家的用语，这叫做“积理”；依一般文艺论者的用语，这叫做“充实生活”。但是老话不就是废话；老话如果颠扑不破，咱们就无法不依它。

若说为了要写好文章才来“积理”，才来“充实生活”，那是本末倒置的不通之论。一个人本该“积理”，“充实生活”，本该因为他要应付一切事物，他要在社会中间做一个“人”。但是，这样的人再加上写作的实习和写作法的研究，往往就是好文章的写作者。

## 五、求其“达”

有了好材料，而信手挥写，不一定就成好文章。信手挥洒而成名篇的当然有，一般人往往说这是作者的天才。咱们没有天才，无法知道天才的真际；可是揣想起来，他所以能够信手挥洒，或许他对于写作的技术太熟练了，熟能生巧，故而在不知不觉之中，已经尽了苦心经营的能事。我们既然自认对写作的技术并不太熟练，那么，在有了好材料之后，还得加上工夫来苦心经营。苦心经营的目的是什么呢？就是组织而成一串文字，篇幅或长或短，看情形而定，总之要不打折扣，不失原样，这一串文字刚好是那个材料的化身。

画画的人在动笔之前，心目中必然先有一个意象。他要把那个意象画成一幅画，不得不考虑怎样布局，设什么颜色，用什么方法来烘托这些问题；他又必须有布局布得好，设色设得好，烘托又烘托得好的真本领，然后画成的画才是他那个意象的化身。没有意象，根本就不用画画。有了意象而不加考虑，考虑了而不能恰到好处，没有实践的真本领，画成的画只是一幅胡乱的涂抹而已，和原来的意象毫不相干。意象的获得关系于画家的生活；生活越充实，获得的意象越有

价值。考虑的功夫和实践的本领关系于平时的练习；练习得越精熟，考虑起来越能够"成竹在胸"，实践起来越能够从心所欲。

写文章同画画一样，须用段落来布局，用文字来设色和烘托。这一切做得恰好，足以表出所要写的材料，待写了出来，自己看看也生厌，因为它全然是另一回事了。这都由于在"达"字上还欠缺工夫之故。

大概涌现在心目中的材料，当初是浑然的东西，浑然的东西没法写；譬如我对某事有一种热烈的感情，我遇见某人觉得他是伟大人物，仅仅如此，我怎么能写呢？尽管"热烈""伟大"写上一大串，还是无济于事的。我要写自己的感情，不得不把引起我这种感情的事象以及当时的实感一一想起；我要写所见的人物，不得不把其人的性情神态行动等等一一想起；这时候，我的材料就不是浑然的而是具体的了。材料越具体，"写不出来"的困难越减少。我更须把所有的材料安排，补充，淘汰，使各各处在适当的地位，凡是需用的一点儿不缺少，凡是无用的一点儿不多余。最后我须找寻最适当的词句：两个意义相近的形容词，用哪一个更贴切呢？两种都可以应用在这里的句法，用哪一种更生动呢？这样的揣摩工夫做得越周到，写成之后看起来，越和心目中的材料相近，越不致有"全然另一回事"的懊恼。

以上说的都是所谓苦心经营。写作要练习，就在乎练习这种苦心经营。如果由练习而达到了熟和巧的境界，我也许可以不用一个"热烈"和"伟大"，可是"达"出了自己感情的热烈，"达"出了那个人物的伟大；这就是我所组织而成的一串

文字刚好是我的材料的化身，我就有了好文章了。

## 六、语言和文章

写文章须用现代的语言，大部分执笔的人已经实行了好久，反对的论调差不多很少听见了。前年有人提倡大众语，主张把文章写得和最大多数人的语言一个样，内容当然有深浅，可是总不要写得文绉绉的，讲台气息或者外国气息充满了篇幅；内容即使非常"深入"，写来必须"浅出"；内容即使极其精妙，写来必须合乎最大多数人的语言，使最大多数人看了都能够接受。这个主张比以前更进一步，很有道理：希望文章收到最大的效果，应该走这条路；希望文章达到纯粹的境界，也应该走这条路。

可是有一点必须明白，所谓用现代的语言以及写大众语，并不是按照作者自己的语言一字不改的记录下来，也不是按照张三李四的语言一字不改的记录下来。多数人说话往往有语病。语汇选用得不的当；语法上发生了错误，意义没有表达得适如其分；这些都是语病。在说话的当儿，有了语病可以再说一下，来修改或是补充；即使不修改不补充，靠着说话当时的神情姿态的帮助，也可以补救一部分。语病一写到纸面上去，送到他人眼前，其时修改和补充是办不到了，自己的神情姿态是丝毫不能作帮助了，那简直就一错错到了底。所以，一个人如果自认对于语言还没有训练到极端精粹的地步，就不应该一字不改地记录自己的语言；他必须把自己的情意化为极端精粹的语言，换句话说他必须使语言中间没有一点

儿语病，才可以按照着写成文章。

把语言训练到极端精粹的地步的人实际上是很少的。试到任何会场中去听，发言的人即使是博学的教授，文艺的名家，难得有五分钟之间不说出一些语病的。至于一般人，假若旁边有人替他们留心，语病几乎"俯拾皆是"。因此之故，直录演讲辞的速记必须经过修饰整理，方可发表；涌现到心头来的语言必须加上一番洗练的工夫，直到再没有一点儿语病了，方可写到纸面上去。

最根本的办法自然是训练语言。语言能够说得极其精粹，按照着记录下来，便是毫无语病的文章，岂非人生一乐？但是在还没有训练到极端精粹的地步以前，我们也得写文章，这时候必须记着一句话，就是：我们固然要写现代语言和大众语，可是不应该随随便便照实记录；凡是写成文章的，非把它洗练成极端精粹的现代语言和大众语不可。

我说这个话，并非无的放矢。我看一些报纸杂志，觉得多数作者有过于信任自己的语言训练的倾向，以致把许多语病都遗留在文章里头。这个倾向很不好，须要改变。要知道语言和文章原来不是没有距离的；而训练上有欠缺的语言，决不应该根据了来写文章。

像小说和戏剧中的对白，为表现人物的性习和教养起见，有时也许要特地写成一些语病，这又当别论。总之，除了这种对话以外，写在纸面上的必须是极端精粹的语言。

1938年1月30日至2月19日发表

原无总题和序码

# 从疏忽转到谨严

我们弄笔墨的人，大多不免或多或少犯着辞不达意的毛病。试翻开任何报纸杂志来看，一篇文章里头，用词通体切当、脉胳通体分明的，几乎很少看到。毛病厉害点儿的，粗看起来像一番话，仔细看起来就不能懂得它说些什么，给与读者的第一个印象是“在可解不可解”之间。现在举出几个例子在下面，并非敢于揭示人家的短处，不过想请读者审辨一下而已。

例一：晋南之失，除了失之于“包办”“顽固的保守”等原因外，是不是还有其他观念，那就不得而知了。

例二：舞台装置与灯光，在最近短短的几年中，才为从事舞台剧者和观众的重视而且也如同演员一样；灯光和装置是以一种特殊的形势，静默的姿态登场，显然的在戏剧所综合的各部门中，灯光和装置应完成一种配合的任务。

例三：艺术不能单是一个感情的平面，在文艺写作里，也需要立体的要素。现实主义的难能和可贵，就在于这一点。所谓新现实主义，是不单把事

态型象化和具体化，而更加上前进的意识，尽时代社会的推进作用的。

在第一例里，“观念”这个词是用错的。在第二例里，“才为从事舞台剧者和观众的重视”一语，“为”字和“的”字不相照应，便不成话。下面“而且也如同演员一样”一语，大概是从事舞台剧者和观众重视舞台装置与灯光和重视演员一样的意思；假如我的揣测不错，那么依照我国的语言习惯应当移到“舞台装置与灯光”之下，开头当然用不到“而且也”。“形势”这个词是用错的。“静默”这个词也是用错的——“姿态”可以用“活动的”来形容，也可以用“静止的”来形容，说“静默的姿态”却不能想象。在第三例里“感情的平面”“立体的要素”和“尽时代社会的推进作用”都可以作几种解说。“感情的平面”可以和“感情的立体”对举，又可以和“理智的平面”“意志的平面”对举，无论取哪一义，都不能教人得到明确的概念。“立体的要素”是说这个“要素”是“立体的”呢，还是说“立体”这一个“要素”？揣想起来，大概是后者，然而从文字上看，并没有交代明白。“尽时代社会的推进作用”一语，照字面讲，是“尽时代社会的推进的作用”，然而作者的原意却是“尽推进时代社会的作用”，一个词没有安排妥贴，就发生歧义了。

我们写文章，总希望深入人心，使人感动，使人了解。要实现这个希望，除了所写的内容必须求其充实以外，更须力求表出方法上的明确。如果表出方法上不能明确，内容无论怎样充实，总之要打个或大或小的折扣，给与读者的影响就差了。所以，辞不达意虽是人人易犯的毛病，却也是人人必除

的毛病。除去这毛病，事实上并不难。陈望道先生的《修辞学发凡》中提出三项，现在抄在这里：一、用意义分明的词，二、使词与词的关系分明，三、分清宾主。只要实做这三项，就不会犯辞不达意的毛病了，不是小学生都做得到的吗？

我们所以常常犯辞不达意的毛病，由于能力不及者少，由于临文疏忽者多。情思涌上心头，仿佛要泛滥似的，一支笔急速地挥洒，还恐怕承不住这情思的洪流，这当儿，意义不分明的词，宾主不分清的词和词与词的关系不分明的句子，就像洪流中的泥沙石块一样被带出来了。写好之后，急于发表，不再仔细看过，于是一些毛病都被保存在印书纸上了。或许有人要说，这只是小节而已，文章的好坏并不在这种小节上头，并且，古今中外的名著佳作，很少有不被咬文嚼字的修辞学者挑剔的，然而名著佳作的价值不因而减损，更可见小节的不足道了。我以为话不该这么说的。一篇文章，如能"大醇"而且没有"小疵"，岂不更好？如能毫不使读者发生误会，感觉模糊，岂不更满足了写文章的初愿？"辞求达意"诚然是小节，却是一个基本的不可逾越的小节，你要抒写前进的意识也好，你要创造崭新的文体也好，总之先得通过这一关。要通过这一关，只须临文谨严，绝不疏忽，随时注意到表出的方法上的明确，此外似乎没有什么了。我抱着一个小小的愿望，愿我们这班弄弄笔墨的人大家反省，承认自己有时不免犯着上面所说的毛病，因而改变自己的写作习惯，从疏忽转到谨严。

我们更应当看看读者界的情形。出售新书报的书店柜台前，环立着许多青年读者，他们的贪馋的目光直注在书叶上，

好像要吸尽书中的精蕴似的。学校中学生课桌的抽屉里，现在几乎都有一两本所谓抗战书籍，只要教师的讲授欠精彩点儿，抽屉里的书本就被偷偷地拿出来代替了教科书。再说我的一个十二岁的孩子，他嗜好新书和杂志如性命，看过一遍，珍重地藏起来，一会儿，又拿出来看第二遍了，他对于教科书决没有这样的好感。这班忠诚的读者固然在吸收书中的内容，但是同时也在从所读的书受语文教育。看得多了，念得惯了，在不知不觉之间，便沾染了书中的语文习惯。一个语文教师辛辛苦苦地教而不能养成的，一本令人爱读的书却容容易易地把它养成了。所以，我们写文章，不单是把自己的情思传达给读者，并且负着对读者施行语文教育的责任。这语文教育如果施行得非常完美，试想我们的读者多么得益，我国语文的前途多么光明？反过来，这语文教育如果试行得不到家，试想我们的读者岂不吃亏，我国语文的前途岂不黯淡？不幸得很，因为现在弄弄笔墨的人一般地疏忽，辞不达意的毛病已经染在青年习作者的身上了。常见青年习作者所写的东西，随便用词，意义不求其贴切，随便造句，词与词之间的关系不求其分明，起初以为是他们自己马虎，仔细检察之后，才知道原来有来历，他们已在仿效他们所读那些书中的语文习惯，他们以为唯有这样才算写文章。我对于我国语文前途不禁抱着“杞人之忧”，像这样传递下去，将来的文章不将要篇篇迷离惝恍，须待多方揣测斟酌，然后能得其大概吗？

我只有再行陈述我的愿望，愿我们这班弄弄文墨的人为我国语文前途着想，改变自己的写作习惯，从疏忽转到谨严。

1938年4月16日发表

# 文 艺 杂 谈

我们看文艺作品，正像交朋友一个样，看一篇作品，就是跟这篇作品的作者交朋友，要跟他认识，知道他的思想。作品的内容一定说到人事，即使全是歌咏自然的诗，也通过自然接触到人事。照另一说法，读一篇作品，也可以说是跟社会接触。我们交一个朋友，如果处处用分析的眼光去估量他，那未免太"机心"了。譬如你一天到晚想着你的朋友们，某某的性情怎样，某某的思想怎样，某某对人的态度怎样，诸如此类；凭这样精细的剖析的眼光去接近朋友，是不大妥当的，应该以整个的心与朋友相对，才是交友之正道。读作品却不妨怀着这样的"机心"，用分析的眼光去分析作者的性格，他所喜爱的风格以及惯常的取材等等，这样才容易认识作品。

看作品既然是接触人事，就要花一番准备功夫。所谓准备功夫是什么呢？对己是立身处世，对人是知人论世。立身处世的态度好，才能知人论世。这大概要涉及社会科学了（我是不懂社会科学的）。所谓社会科学，想来也无非是讲究立身处世、知人论世二者之道。研究社会科学的人，对一切事物必须分析得很仔细，这一原则运用到文艺的学习上也一样。学习文艺，首先就要认识作者，像上面所说的，认识这个作者的性格是怎么样的，他的作风是怎么样的，他所喜爱的材

料又是怎么样的。其次是分析作品，更要注意分析之后的综合。一个人要研究文艺，预备写作，这一串工作是不可忽略的。其实这也不限于学习文艺的人，其他人也应如此。其他人对一切事物也应当训练认识与分析，再进一步就要领会事物的全貌，体察事物的全神；不过学习文艺的人应当更加细密些深切些罢了。

在提笔写作的时候，却要丢开平日的剖析功夫。如果记着某篇的长处，一定要把它搬到自己的作品里来，这是模仿，是不足道的。要把别人的东西消化成为自己的，把已经消化了的东西充实自己，才是好办法。剖析功夫要经常练，使它成为习惯。这用于知人论世是非常重要的。特别要注意的是剖析之后再来一次综合，以期得到全貌与全神。

文学作品是用文字写的，因而写作的人对语言文字的研究工作就丝毫不能放松。我没有机会经常看到新出版的杂志，偶尔看到几本，就发现有少数作者对语言文字不大注意；有许多用词造句，违反了我国语言文字的习惯。一部分人写文章并不依据自己的口语，也不是流行的国语，也不是欧化的文句——欧化是可以的，只要运用得得当；他们写的不知道是哪里的语言。没有人用的，他们用，没有人说的，他们说。这对于爱好文学的青年的危害是很大的。这样的用词造句，将来恐怕会使语言文字弄得庞杂零乱，一塌糊涂。学生们从杂志报章上学来这些，装在脑子里，写在笔底下，翻来复去，就铸成了极大的错误。因而从教育观点上说，写作的人不能不负起责任来，对语言文字的运用要特别当心。

要把准确的认识和精密的思想表达出来，就非要求语言文字的深造不可。爱好写作的人应当注意到这一点，其他人也要注意到这一点。假如语言文字的修养不到家，即使你的作品内容丰富，意识正确，也不能成为好作品。如果你有了好材料，好意识，再加上纯粹无疵的语言（文学语言）才算是好作品。有人说近年来中学生的国文程度在逐渐低落，我认为这一现象，多少与一般人对语言文字的不注意有关。如果大家再不注意语言文字的运用，尽量扩大它的不良影响，中学生的国文程度可能还要低落，这个责任是应该由随意用词造句的人担负的。

其实，研究语言文字是一桩极有意味的工作。拿我来说，我靠抗战的福，到内地走了不少地方，听到了不少各地方言中特别有味的字眼，有好些是须用两三句普通国语才能表达的意思，方言里只要一两个字就表达出来了。譬如我们苏州人说小孩对大人的依恋之情，近乎国语中所谓“撒娇”的意思，苏州人说“嗲”，这个字的意思，说它是“爱娇”吗？不对，说别的也不对。把它安置在恰当的语句里就非常好，这就是写小说的人所谓“活的国语”。现在一般人写的大抵是白话文，它的生动与形象化的程度都是比较有限的。目前的作家中，姚雪垠先生算是注意使用活的国语的一位，对这方面极用功夫。我看过他的关于使用国语的文章，我认为是很对的。

关于方言的运用，有人主张某一地方的人写某一地方的话，我不大同意。我以为必要时抓住某几句活灵活现的方言写在使用国语的文章里，是很有趣味的。如能注意收集方言，在作品中将方言按各地的语法写下来，就是活的国语，能使

作品生色不少。作品还应该注意风格问题。所谓风格，就是你对这一意思的说法和我对这一意思的说法的不同之点，也就是各人的调子。研究语言文字应该成为习惯，把分析的结果化而为我所有，写作的时候融合地运用，当能有助于文章的完美。

1942年11月发表

# 以画为喻

咱们画图，有时候为的实用。编撰关于动物植物的书籍，要让读者明白动物植物外面的形态跟内部的构造，就得画种种动物植物的图。修建一所房屋或者布置一个花园，要让住在别地的朋友知道房屋花园是怎么个光景，就得画关于这所房屋这个花园的图。这类的图，绘画动机都在实用。读者看了，明白了，住在别地的朋友看了，知道了，就完成了它的功能。

这类的图决不能随便乱画。首先要把画的东西看得明白，认得确切。譬如画猫罢，它的耳朵怎么样，它的眼睛怎么样。你如果没有看得明白，认得确切，怎么能下手？随便画上猪的耳朵，马的眼睛，那是个怪东西，决不是猫；人家看了那怪东西的图，决不能明白猫是怎样的动物。所以，要画猫就得先认清猫。其次，画图得先练成熟习的手腕，心里想画猫，手上就得画成一只猫。像猫这种动物，咱们中间谁还没有认清，可是咱们不能人人都画得成一只猫；画不成的原因，就在于熟习的手腕没有练成。明知道猫的耳朵是怎样的，眼睛是怎样的，可是手不应心，画出来的跟知道的不相一致，这就成猪的耳朵马的眼睛，或者什么也不像了。所以，要画猫又得练成从心所欲的手段。

咱们画图，有时候并不为实用。看见一个老头儿，觉得他的躯干，他的面部的器官，他的蓬松的头发跟胡子，线条都非常之美，配合起来，是一个美的和谐，咱们要把那美的和谐表现出来，就动手画那个老头儿的像。走到一处地方，看见三棵老柏树，那高高向上的气派，那倔强矫健的姿态，那苍然蔼然的颜色，都仿佛是超然不群的人格的象征，咱们要把这一点感兴表现出来，就动手画那三棵老柏树的图。这类的图，绘画的动机不为实用，可以说无所为。但也可以说有所为，为的是表出咱们所见到的一点东西，从老头儿跟三棵老柏树所见到的一点东西——“美的和谐”、“仿佛是超然不群的人格的象征”。

这类的图也不能随便乱画。第一，见到须是真切的见到。人家说那个老头儿很美，你自己不加辨认，也就跟着说那个老头儿很美，这就不是真切的见到。人家都画柏树，以为柏树的挺拔之概值得画，你就跟着画柏树，以为柏树的挺拔之概值得画，这就不是真切的见到。见到不真切，实际就是无所见；无所见可是还要画，结果只画了个老头儿，画不出那“美的和谐”来；只画了三棵老柏树，画不出那“仿佛是超然不群的人格的象征”来。必须要把整个的心跟事物相对，又把整个的心深入事物之中，不仅认识它的表面，并且透达它的精蕴，才能够真切地见到些什么。有了这种真切的见到，咱们的图才有了根本，才真个值得动起手来。第二，咱们的图既以咱们所见到的一点东西为根本，就跟前一类的图有了不同之处；前一类的图只须见什么画什么，画得准确就算尽了能事；这一类的图要表现出咱们所见到的一点东西，就得

以此为中心，对材料加一番选择取舍的工夫；这种工夫如果做得不到家，那么虽然确有见到，也还不成一幅好图。那老头儿一把胡子，工细的画来，不如粗粗的几笔来得好；那三棵老柏树交结着的丫枝，照样的画来，不如删去了来得好；这样的考虑就是所谓选择取舍的工夫。做这种工夫有个标准，标准就是咱们所见到的一点东西。跟这一点东西没有关系的，完全不要；足以表出这一点东西的，不容放弃；有时为了要增加表出的效果，还得以意创造，而这种工夫的到家不到家，关系于所见的真切不真切；所见越真切，选择取舍越有把握，有时几乎可以到不须思索的境界。第三，跟前边说的一样，得练成熟习的手腕。所见在心，表出在手腕，手腕不熟习，根本就画不成图，更不用说好图。这个很明白，无须多说。

以上两类图，次序有先后，程度有浅深。如果画一件东西不会画得像，画得准确，怎么能在一幅画中表出咱们所见到的一点东西？必须能画前一类图，才可以画后一类图。这就是次序有先后。前一类图只凭外界的事物，认得清楚，手腕又熟，就成。后一类图也凭外界的事物，根本却是咱们内心之所见；凭这一点，它才成为艺术。这就是程度有浅深。这两类图咱们都要画，看动机如何而定。咱们要记载物象，就画前一类图；咱们要表出感兴，就画后一类图。

我的题目"以画为喻"，就是借图画的情形，来比喻文字。前一类图好比普通文字，后一类图好比文艺。普通文字跟文艺，咱们都要写，看动机如何而定。为应付实际需要，咱们得写普通文字；如果咱们有感兴，有真切的见到，就得写文艺。普通文字跟文艺次序有先后，程度有浅深。写不来普通

文字的人决写不成文艺；文艺跟普通文字原来是同类的东西，不过多了咱们内心之所见。至于熟习的手腕，两方面同样重要；手腕不熟，普通文字跟文艺都写不好。手腕要怎样才算熟？要让手跟心相应，自由驱遣语言文字，想写个什么，笔下就写得出个什么，这才算是熟。我的话即此为止。

1943年6月5日作

# 杂谈我的写作

我虽然常常写一点东西，可是自问没有什么可以谈的写作经验。现在承中国青年写作协会函约，要我写这篇东西，我实在不知道该怎么写才合式。会中附寄来一份表，标题叫做《我怎样写作》，是教作答的人逐项填写的。我就根据表中所开各项，顺次写下去，有可以说的多写一点，没有什么可以说的略去不写：把那份表作为我这篇文字的间架，这是一个取巧的办法。

那份表的甲项是"兴趣如何发生？"我对于文艺发生兴趣，现在回想起来，应该追溯到十二三岁的时候，在家里发见了一部《唐诗三百首》和一部《白香词谱》。拿到手里，就自己翻看；对于《三百首》中的乐府和绝句，《词谱》中的小令和中调，特别觉得新鲜有味。因为不是先生逼着读的，也就不做强记死背的工夫；只在翻开的时候讽诵一番，再翻的时候又讽诵一番而已。经籍史籍子籍中也有好文艺，如《诗经》《史记》和《庄子》，我都不能领会，只觉得这些书籍是压在肩背上的沉重的负担。那时候中学里读英文，用的本子是华盛顿欧文的《见闻杂记》（这本书和古德斯密的《威克斐牧师传》，在当时几乎是学英文的必读书，但从此读通英文的实在没有多少人；现在中学里，好像不读这些书了，但学生的英文程度还是不

见高明），一行中间至少有三四个生字；自己翻查字典，实在应付不来，只好在先生讲解的时候把字义用红铅笔记在书本子上。为要记字义，不得不留心听先生的讲解；那富于诗趣的描写，那看似平淡而实有深味的叙述，当时以为都不是读过的一些书中所有的，爱赏不已，尤其是《妻》《睡谷》《李迫大梦》以及叙述圣诞节和威斯明司德寺的几篇。虽然记了字义，对于那些生僻的字到底没有记住；文章的文法关系更谈不到了，先生解说的当时就没有弄明白；但是华盛顿欧文的文趣（现在想来就是"风格"了）很打动了我。我曾经这样想过，若用这种文趣写文字，那多么好呢！这以前，我也看过好些旧小说，如《水浒》《三国演义》《红楼梦》，都曾看过好几遍；但只是对于故事发生兴趣而已，并不觉得写作方面有什么好处。

现在就乙项"写作如何开始"的第一目"开始写作的年龄"来说。我从书塾中"开笔"，一直到进了中学，都按期作文。这种作文是强迫的练习，不是自动的抒写，不能算写作。自动抒写的开始是作诗。记得第一首诗是咏月的绝句，开头道："纤云拥出一轮寒"，以下三句记不起了。那时我在中学里，大概是二年生或三年生。升到五年级（前清中学五年毕业）的时候，和几个同学发起一种《课馀丽泽》，自己作稿，自己写钢版，自己印发，每期两张或三张，犹如现在的壁报；我常常写一些短论或杂稿，这算是发表文字的开始。民国元年，我当了小学教师，其时"社会主义"这个名词刚才输入，上海和各地都有"社会党"的组织，我看了他们的书报，就动手作一部小说，描写近乎社会主义的理想世界。大约作了四五章，就

停笔了，因为预备投稿的那一种地方报纸停办了。这份稿子早已不知去向，不记得详细节目怎样，只记得是用白话写的。三年或四年，我的小学教师的位置被人挤掉，在家里闲了半年。其时上海有一种小说杂志叫做《礼拜六》，销行很广，我就作了小说去投稿，共有十几篇，每篇都被刊用。第一篇叫做《穷愁》，描写一个穷苦的卖饼孩子，有意摹仿华盛顿欧文的笔趣；以后几篇也如此。这十几篇多数用文言，好像只有一两篇用白话。这是我卖稿的开始。

过了四五年，五四运动起来了，顾颉刚兄与他的同学傅孟真罗志希诸位在北京创办《新潮》杂志，来信说杂志中需要小说，何不作几篇寄与。我就陆续寄了三四篇去；从此为始我的小说都用白话了。接着沈雁冰兄继任《小说月报》的编辑，他要把杂志革新，来信索稿；我就作了《小说月报》的常期投稿人。此后郑振铎兄创办《儿童世界》，要我作童话，我才作童话，集拢来就是题名为《稻草人》的那一本。李石岑兄周予同兄主持《教育杂志》，他们要在杂志中刊载一种长篇的教育小说，我才作《倪焕之》。若不是这几位朋友给我鼓励与督促，我或许在投稿《礼拜六》后不再作小说了。

新体诗我也作过，独幕剧也作过三四篇，现在看看都不成样子，比小说更差。《新文学大系》中曾选载了几篇，我翻看时很感惭愧。至于写散文，大概开始于十二三年间，就是现在中学国文教本中常见的《藕与莼菜》《没有秋虫的地方》那几篇。那些散文的情调是承袭诗词的传统的，字句又大多是文言的，当时虽自觉欢喜，实在不是什么好文字。以后，我主编《中学生》杂志，这种杂志的一个特点是注重语文研究，我

就与亲家夏丏翁合作一部《文心》，按期刊载。这部书用小说体裁叙述学习国文的知识和技能，算是很新鲜的；至今还被许多中学采用，作为学生的课外读物。《文心》完成之后，我的写作几乎完全趋向国文教学方面，小说和散文都很少作了。直到最近，因为职务的关系，和朱佩弦兄合作了一部《精读指导举隅》，一部《略读指导举隅》，还是属于这方面的。这两部是中学国文教师的参考书。现在中学教国文，阅读方面有“精读”“略读”两个项目，都应由教师加以指导，然后学生自己去修习，修习之后，再由教师加以纠正或补充（实际上这么办的并不多）；我们这两部书算是指导的具体例子，希望我们的“同行”看了，能够采纳我们的意见，并且能够“反三”。

乙项的第二目是“开始写作的倾向”，下列四个子目，其中两个是“爱用白话”和“爱用文言”。这在前面已经说过了，不必再提。可是我另外有要说的。我是江苏人，从小不离乡井，自幼诵习的又都是些文言书籍，所以初期的白话文和“五四”时候一班作者一样，文言的字眼和文言的语调杂凑在中间，可以说是“四不象”的东西。以后自己越写越多，人家的东西越看越多，觉得这种“四不象”的文体应该改良。仅仅把“之”字换了“的”字，“矣”字换了“了”字，“此人”换了“这个人”，“不之信”换了“不相信他”，就算是白话文吗？于是我渐渐自己留意，写白话要是纯粹的白话。直到如今，还不能完全做到，但是我希望有一天能够完全做到。关于纯粹不纯粹的标准，我以为该是“上口不上口”；在《精读指导举隅》，曾经谈到这一层，现在摘录一部分在这里：

白话文里用入文言的字眼，与文言用入白话的字眼一样，没有什么可以不可以的问题，只有适当不适应，或是说，效果好不好的问题。要讨论这个问题，可以从理想的白话文该是怎样的想起。

白话文依据着白话，是谁都知道的。既说依据着白话，是不是口头用什么字眼，口头怎样说法就怎样写法呢？那可不一定。如果一个人说话一向是非常精密的，自然不妨完全依据着他的说话写他的白话文。但一般人的说话往往是不很精密的，有时字眼用得不切当，有时语句没有说完全，有时翻来复去，说了再说，无非这一点意思。这样的说话，在口头说着的时候，因为有发言的声调、面目与身体的表情等帮助，仍可以使听话的对方理会，收到说话的效果。可是，照样写到纸面上去，发言的声调、面目与身体的表情等帮助就没有了，所凭借的只是纸面上的文字，那时候能不能也使阅读文字的对方理会，收到作文的效果，是不能断定的。所以在写白话文的时候，对于说话不得不作一番洗炼的工夫。洗是洗濯的洗，就是把说话里的一些渣滓洗去；炼是炼铜炼钢的炼，就是把说话炼得比平常说话精粹。渣滓洗去了，炼得比平常说话精粹了，然而还是说话（这就是说，一些字眼还是口头的字眼，一些语调还是口头的语调，不然，写下来就不成其为白话文了）；依据这种说话写下来的，才是理想的白话文。

文字写在纸面，原是教人看的，看是视觉方面

的事情。然而一个人接触一篇文字，实在不只是视觉方面的事情。他还要出声或不出声的念下去，同时听自己出声或不出声的念。所以“阅”“读”两个字是连在一起拆不开的。现在就阅读白话文说，读者念与听所依据的标准是白话，必须文字中所用的字眼与语调都是白话的，他才觉得顺适，调和，起一种快感。不然，好像看见一个人穿了不称他的年龄、体态、身份的服装一样，虽未必就见得这个人不足取，但对于他那身服装至少要起不快之感。而不快之感是会减少读者和作品的亲和力的，也就是说，会减少作品的效果的。

把以上两节话综合起来，就是：白话文虽得把白话洗炼，可是经过了洗炼的必须仍是白话，这样，就体例说是纯粹，就效果说，可以引起读者念与听的时候的快感。反过来说，如果白话文里有了非白话的（就是口头没有这样说法的）成分，这就体例说是不纯粹，就效果说，将引起读者念与听的时候的不快之感。到这里，可以解答前面所提出的问题了。白话文里用入文言的字眼，实在是不很适当的足以减少效果的办法。

或者有人要问：现在国文课里，文言也要读，这就有了文言的教养；既然有了文言的教养，写起白话文来，自然而然会有文言成分从笔头溜出来；怎样才可以检出并排除那些文言成分，使白话文纯粹呢？这是有办法的，只要把握住一个标准，就是“上

口不上口"。一些字眼与语调，凡是上口的，说话中间有这样说法的，都可以写进白话文，都不至于破坏白话文的纯粹。如果是不上口的，说话中间没有这样说法的（这里并不指杜撰的字眼与不合语文法的语句而言），那便是文言成分，不宜用入纯粹的白话文。譬如约朋友出去散步，决不会说"我们一同去闲步一回"。走到一处地方，头上是新鲜的树荫，脚下是可爱的草地，也决不会说'这里头上有清荫，脚下有美草"。可见"闲步""清荫""美草"是不上口的。又如"你只能循着那锦带似的林木想象那一流清浅"（徐志摩《我所知道的康桥》中的文句）一语，在口头说起来，大概是"你只能沿着那锦带似的林木想象那清浅的河流"，可见"想象那一流清浅"是不上口的。只要把握住"上口不上口"这个标准，即使偶尔有文言成分从笔头溜出来，也不难检出了。

到这里，还可以进一步说。譬如董仲舒有句话："正其谊不谋其利，明其道不计其功。"这明明是文言的语调。可是，"从前董仲舒有句话道：'正其谊不谋其利，明其道不计其功。'"这样的说法却是口头常有的，口头常有就是上口，上口就不妨照样写入白话文。如"知其不可而为之"一语出于《论语》，语调也明明是文言的。可是，"某人作某事是知其不可而为之"。这样的说法，却是口头常有的，口头常有就是上口，上口就不妨照样写入白话文。前一例里的"正其谊不谋其利，明其道不计其功"所以上口，

因为说话说到这里，不得不引用原文。后一例里的“知其不可而为之”所以上口，因为说话本来有这么一个法则，有时可以引用成语。在“引用”这一个条件之下，口头说话既不排斥文言成分，纯粹的白话文当然可以容纳文言成分了。这与前一节话并不违背，前一节话原是这样说的：凡是上口的，说话中间有这样说法的，都可以写进白话文，都不至于破坏白话文的纯粹。

现在再就字眼说。如《易经》里的“否”与“泰”两个字，表示两个观念，平常说话是决不用的，当然是文言字眼。可是经学或哲学教师解释这两个概念的时候，口头不能不说“这样就是否”与“这样就是泰”的话，他也许还要说“经过了否的阶段，就来到泰的阶段”。在这些语句里，“否”与“泰”两个字上口了，就把这些语句写入白话文，那白话文还是纯粹的。试看这两个字怎样会上口的呢？原来与前面所说一样，也是由于“引用”。

同时我以为写文言也得纯粹，写“梁启超式”的文言就不该搀入古文格调，写唐宋古文就不该搀入骈体文句，否则都好像“一个人穿了不称他的年龄、体格、身份的服装一样”。偶尔写文言，我就认定这个标准，不敢含糊。现在有些人写信，往往文白夹杂，取其信笔写来，不费思索，又便利，又迅速；我也常常这样。可是要知道，这种体裁要写得好，很不容易。在语文素养较深的人，文言中搀几句白话，或者白

话中搀几句文言，虽在作者写的当时并不曾逐句推敲，但解析起来，一定是足以增进文字的效果的。素养较差的人如果学它，增进效果的好处既得不到，反而使文字成为七拼八凑的一件东西：还是不要学它的好。

丙项"写作生活的叙述"的第一目是"写作时间的选择"。这很简单，我从小就不惯熬夜，所以不曾有过深夜作文的事情；所有我的文字，当教师的时候便在课馀写，当编辑的时候便在放工以后写，夜间当然要利用，可是写到九点十点钟，非睡觉不可了。第二目是"写作场合的选择"。我的文字大多在家里写，下笔的时候，最好家里人不说话，不在我眼前有什么动作，因为这些都要引起我的注意，使我的思想不能集中。邻家的孩子哭闹，汽车电车在里门外往来，对于我就没有关系，我好像没有听见什么声音似的。在旅馆里开了房间作稿，我也干过两三回，可是成绩并不好。在旅馆里虽与一切隔离，桌子椅子也比家里舒服，然而那个环境不是平时熟习的，要定下心来写东西自然比在家里难了。第三目是"写作二三小事"，下列三个子目，其中一个是"写作速率与持久力"。我的写作速率以前比较高，三四千字的一篇文字一天工夫便完成了。以后越来越低，到近几年，一天至多写一千五百字，写七八百字也是常有的事。这大概由于以前不大琢磨，后来知道琢磨了。我的琢磨常常在意思周密不周密和情趣合式不合式上，为了一个词儿和一种句式的选定，往往停笔好久，那当然快不来了。《倪焕之》的写成是很机械的，全部规定刊载在一年《教育杂志》的十二期里，我就每个月作两章，每两章总是连续写一个星期，有空就写，不管旁的事儿。这部

书在笔调方面，前后不很一致，这该是许多原因中的一个。第三目三个子目中，又有一个是“作品的修删”。我在完篇之后，大概不很修删。但并非信笔挥洒，落纸就算。我把修删工夫移到写作的当时去，写了一句就看这一句有什么要修删，写了一节又看这一节有什么要修删，写作与修删同时进行，到完篇时，便看不出再有什么地方要修删了。修删当然运用心思，可是我还用口舌，把文句一遍又一遍的默念。直到意思和情趣差不多了，默念起来也顺口了，我才让那些文句“通过”。这个办法，我自己知道有弊病；因为一边写作一边修删，就不免断断续续，失掉了从前文章家所说的“文气”。然而我的习惯已经养成，要改变却不容易了。

丁项是“写作上的困难”。我每有了朦胧的意思，不动手就写；把它放在心头，时时刻刻想起它，使它渐渐的显出轮廓来。有的过了好久好久，还只是个朦胧的意思，那时就不免感到烦闷。我没有写录笔记的习惯，想到一些细节目，都记在心上。想到之后，顺便把它安排（如这一节对于人物的描写该放在某处地方，这几句对话该让篇中人物在什么时候说出来）；落笔的时候自不能绝不改动，但改动的究竟是少数。轮廓和细节目都想停当了，我才动手写。写的时候，工夫大多花在逐句逐节的琢磨上，前面已经说过了。因为一切有了眉目，我并不感到茫然无所措手足；可是把想停当了的东西化为文字，犹如走一段很长的路程，一步不到，一步不了，因此总有一种压迫之感。直到写下末了一节的末了一个字，我才舒畅的透一口气，把那种压迫之感解除了。丁项列有五目，其中有一目是“作品的结局”。这有一点可以说的。我很留意

作品的结局，结局得当，把全篇的精神振起，给读者一个玩味不尽的印象，是很有效果的。我的结局也预先想定，不但想定大意，往往连文句也先造成了，然后逐步逐步的写下去，归结到那预定的文句。我有一篇短篇小说叫做《遗腹子》，叙述一对夫妇只生女孩不生男孩，在丈夫绝望而纳了妾之后，大太太却破例的生了个男孩，可是不久那男孩就病死了。丈夫伤心得很，一晚上喝醉了酒，跌在河里淹死。大太太发了神经病，只说自己肚皮里又怀了孕，然而遗腹子总是不见生出来。到这里，故事已经完毕，结局说："这时候，颇有些人来为大小姐二小姐说亲了。"这句话表示后一代又将踏上前一代所走的道路，生男育女，盼男嫌女，重演那一套把戏，这样传递下去，不知何年何代才得休歇。又有一篇叫做《风潮》，叙述一群中学生因为对于一个教师起反感，做了点越轨行动，就有一个学生被除了名。于是大家的义愤和好奇心不可遏制，起来捣毁校具，联名退学，个个都自以为了不起的英雄。到这里，我的结笔是"路上遇见相识的人，问他们做什么时，他们用夸耀的神气回答道：'我们起风潮了。'"这个结笔把全篇终止在最热闹的情态上，"我们起风潮了"这句话，含蓄着一群学生极度兴奋的种种心情。以上两个例子，似乎是比较要得的结局。

戊项"写作的完成"的第一目是"作品完成后的感觉"。作品完成之后，我从不曾感到特别满意，往往以为不过如此，不如想象中的那个轮廓那些材料那么好。可是我也并不懊恼，我的能力既只能写到如此，懊恼又有什么用处。第四目是"批评对作品的影响"。我不很留心登在报纸杂志上的那些批评文

字；那些文字不是有意挑剔，就是胡乱称赞，好像谈的是另外一回事儿，和我的文字全没关系。我乐意听熟悉的几个朋友的意见，我的会心处，他们能够点头称赏，我的缺漏处，他们能够斟酌情理的加以指摘，无论称赏或指摘，我都欢喜承受，作为以后努力的路标。

写到这里，一份表算是填完了。复看一遍，其中并没有什么经验足以贡献给青年作者的，很觉惭愧。

1943年发表

# 文艺写作漫谈

用文字连缀成的文章，大致可以分成两类：一类是普通文字，一类是文艺。普通文字的写作目的，一是传授知识，如说“三角形的三内角之和等于两个直角”是。二是报告事实，如报纸上的报道文字是。这种文字的顶要紧的要求就是正确，清楚。

文艺则还有目的。什么是文艺，意见很多，现在且不去讨论它。我只简略地说，它除了传授和报告之外，还有一个目的，而且是主要的目的，那就是表示出己之所见（当然，这个“己之所见”的范围是有种种不同的）。它用一种综合的烘托的手法，像画家用色彩一般，根据自己的情绪、意识、印象等等，把己之所见表示出来。可是并不讲得完全，说得净尽，只到足以唤起读者的意象为止，让读者自己去欣赏。咀嚼，体会，思考。

假如读者在体会思考之后，恍然地“啊”的一声，说：“原来他说的是这么一个意思啊。”这就与作者的己之所见接触了。

这种己之所见的来源是非常复杂的。也许他在年纪很小的时候就已经在萌发，组织，逐渐成长，也许更受到他的家长、师友、环境等的影响。一个人的作品常常是这些的总反

映。屈原的《涉江》里说：

山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。
霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。

这向来认为名句。我们读它，不可忽略他的生平和他所处的时代。他是非常忠于他的祖国——楚国的。因遭受谗言中伤，不为楚怀王所喜，只得郁居于沅湘之间。由他看来，现实世界是闭塞的，幽晦的，荒寒的。这几句诗固然是写景，同时也传出了他对于现实世界的认识。

上面是一个古代作品的例子。再来举一个新的：

《阿Q正传》(Q字读音如桂或贵)这篇小说，想各位读过了。作者鲁迅先生生于光绪七年，经历了辛亥革命，兴奋地看到革命势力把清廷推翻。可是，他看到革命的不彻底和军阀的内哄，又失望了。他用医学者的素养剖析我国的国民性，发现了种种弱点。根据这些，创造了阿Q这个人物。那具备了夸大、永远感到满意、永远感到胜利的性格，为了时髦和贪点小利才来参加革命的行动——岂只是阿Q一人如此，我们留心观察，便觉得这样的人随处可见。这便是鲁迅创造的成功。

这种成功决不是临时或一朝一夕所能得到的，主要决定于作者的识力和观察力。有的作者能观察出别人所观察不出的，这就是所谓"深刻"。有的作者只观察到别人同样能够观察得出的，这就是所谓"平常"。也决定于作者驾驭文字的能力。这包括规定组织，运用最适当的字和最适切的表现方

式。这种能力的养成由于平时的锻炼。所谓"平时"，并不是说把一个人的写作生活分为两个时期，一个是平时的准备时期，一个是正式的写作时期，而是说"随时随地"，就是随时学习，随时发挥，一面吸收，一面成长。各位大概都有这样的经验，就是写完一篇文章，自己很满意，这时候的自己满意，未必能断定那篇文章真个是好，因为其时两个"我"还没有分开来，一个是写作文章的"我"，一个是批评文章的"我"。等到过了几天，两个"我"分开来了，再来读自己的东西，满意的成分便不免减少了一些。等到给别人看过，而接受到中肯的批评，你也许会产生重作的念头呢。

自己写的东西，自己看了会感到不甚满意，那就是你准备得不够。你还得深思，还得作更多的练习。等到你能够写一篇东西，今天看了满意，明天或两个星期后看还相当满意，自己看了满意，别人看了也还满意，那时候就是你进步了。

上面谈的是一般的文艺。现在谈谈新文艺。

在民国八九年的时候，发生了白话文运动，或叫做新文学运动。于是在一般人的观念里，以为白话文就是文学，而且是新的文学。其实"白话文"和"新文学"之间是不能画个等号的。至于一般中学生，更认为那分行写的、发点感慨的诗，那发发牢骚、颂扬颂扬洋车夫的小说，就是新文学。他们都热烈地爱好这种新文学，阅读人家的，自己也来写作。这情形和我过去在中学里读旧诗相仿。那时中学里的国文教材不超出《古文辞类纂》(清姚鼐选)和《文选》(梁萧统选)两部书。前者是桐城派的法宝，多载道之文，不甚有兴味，后者又太重于词藻，并且有很多生僻的字和典故，都不为中学生所

容。于是投其所好的，便只有[illegible]之外的写景言情的诗了。

实在说，文学的好坏并不在它是文言还是白话，也并不在其新旧，却在作者有所见没有。

有一个参加了两年战争、新从山西跑回来的青年，他说要写一篇三个逃兵的故事：一个怕苦，一个思乡，一个是不满于所属的部队，想改投友军。我说很好，这是大可一写的题材。他写成了，可是光在对话之中把他们逃走的原因表明了就完了。表明既不深切，发展也似有实无，不成一篇及格的小说。这不能说他无所见，但他所见还是朦胧的，不精密的。用种植来比喻，其时胸中还没有成熟的果实，仅仅有细嫩的萌芽。要待那萌芽发荣滋长，开花结实，并且成熟，那才是动笔挥洒的时候到了。他才有一点萌芽就写，不能成功是当然的。从此可知，不但要有所见，还要见得深切精密。朦胧的一些认识，肤浅的一些感想，是并不足以写成文艺的。

驾驭文字这一方面，下面再来谈谈。

最近我看到一篇小说，开头是："是一个零星点点的晨曦。"作者把早晨的阳光——晨曦——当作早晨了。接下去是："在某某司令部的会议室中，集合了一群雄赳赳气昂昂的男女好汉——都是不怕牺牲精忠报国的青年。"一篇小说可以描写男女好汉，可以描写好汉的精忠报国；但"好汉"与"精忠报国"都是品评语，该让读者读了之后说出来；而要读者自己说出这些品评语，非于小说中表现得恰如其分不可。现在小说刚才开头，先把该是读者说的话"点"出来了，好汉，而且是精忠报国的青年，这未免失掉文艺的意味了。文艺决不会

这么老实。像这样写文艺，那不如写论文、传单或者标语更为了当些。这是对于文字不能够胜任愉快地驾驭的例子。

我的意思当然不是请大家不要轻易动笔，也不是说不妨借口"留下一部分让读者自己去体味"而写些不明不白的东西。我只是请各位更切实地、更深入地去思索，去观察。思索与观察切实深入了，就不怕没有可写的了。至于文字语言的训练，我以为最要紧的是训练语感，就是对于语文的锐敏的感觉。我们读杜甫的《春望》，诗中有"国破山河在，城春草木深"两句。如果不肯深思，而仅凭直觉来理解，不过是"国破了，可是山河还在；到了春天，城中的草木长得非常茂盛"这些意思罢了。而在富有语感的人，读到上一句，就会想到国破了，一切人事——政局和人民的生活——都跟着破坏了，改变了，不破坏不改变的只有自然界的山河而已。读到下一句，就会想到年年逢春天，而此刻特别感到草木深，意思是年年人与草木同处城中，故不觉草木之深，此刻人民流离，城中留者稀少，所以特别感到草木深了。语感越富的人，对于文艺的了解越深。

怎样训练我们的语感呢？我想，唯一的办法就是多读别人的作品。多读，多体会，多了解，语感自然有进步。别人的作品，包括从前的和现在的。至于我，倒觉得从前的作品比起现代的来，好的更为多些。我并非劝各位少读甚至不读现代的东西，而是请各位用一种批判的眼光去读，学习那好的，摈弃那坏的。

我说现代的好作品不多，并不是有意夸张，而是事实。现在通行"拉稿"。试想，拉来的稿子都会是精心结撰的吗？

有许多作家常常说，他们写成了文字，是连第二遍都不看，也不高兴看的。其实，这并不足以表示出他们高深的修养和卓越的天才，倒说明了他们对于艺术的不很忠实。还有一些作家说他们一小时可以写两三千字，这，以我的经验来说，是不可能的。能够这样的若非卓越的天才，一定是在粗制滥造。在这种情形之下，好作品当然不会多的。

现在的读者对象和从前不同了。从前的作者写东西，或者想藏之名山，传之于人，或者给同道的文人看看。现在是要给更广大的群众看了。为顾到读者起见，就得写纯粹的语体。而且就文字本身说，语体必须是纯粹的才美。怎样才纯粹呢？要运用现在语言的字汇和调子来写，尽力避免文言的成分，避免初期的白话文的影响，避免翻译的调子。初期的白话文就是那仅仅把虚字改换的假白话文。至于像那“以什么什么为根据”之类的文言调子，像那“我一定要这样做，假如什么什么”之类的翻译的调子，因为我们口头已经说惯了，便是现在语言的成分了，是可以采用的。

最后，请让我把以上的话结束一下。多思索，多观察，必将有所见；多读作品，多训练语感，必将渐能驾驭文字。二者会合起来，写出的东西纵不定是名作，也决不会一无足观了。

1944年3月发表

原题《写作漫谈》

# 谈 叙 事

照理说，凭着可见可知的事物说话作文，只要你认得清楚，辨得明白，说来写来该不会有错。

所谓可见可知的事物是已经存在的，或是已经发生的。好比一件东西摆在你面前，不用你自己创造出什么东西，可说可写的全在它自己身上。

虽说事物摆在面前，但是不一定就说得成写得成。事物两字是总称，分开来成两项，一项是经历一段时间的“事”，一项是占据一块空间的“物”。要把“事”与“物”化为语言文字说出来写出来，使人家闻而可知，见而可晓，说话作文的人先得下“化”的工夫。如果“化”不来或者“化”不好，虽然事物摆在面前，现成不过，还是说不成写不成。

把经历一段时间的“事”化为语言文字，通常叫做叙事，这工夫并不艰难。语言文字从头一句到末了一句也经历一段时间，经历一段时间就有个先后次序，这个先后次序如果按照着“事”的先后次序，这就“化”过来了。

叙事的语言文字怎样才算好，起码的条件是使人家明白那“事”的先后次序。在先的先说先写，在后的后说后写，固然可以使人家明白；尤其要紧的，对于表明时间的语句一毫不可马虎。如果漏说漏写了，或者说得含胡，写得游移，就教

听的人看的人迷糊了。这儿不举例，请读者自己找几篇叙事文字来看，看那几篇文字怎样点明先后次序，怎样运用表明时间的语句。

按照"事"的先后次序叙事，那是常规。为着需要，有时候常规不能适用。譬如，叙事叙到某一个阶段，必须追叙从前的事方始明白。又如，一件事头绪纷繁，两方面三方面同时在那里进展，必须把几方面一一叙明。遇到这种情形，就不能死守着按照先后次序了。试举个例子(从茅盾所译的《人民是不朽的》录出)

马利亚·铁木菲也芙娜·乞列特尼成科，师委员的母亲，七十岁的黑瘦的女人，准备离开她的故乡。邻人邀她在白天和他们同走，但是马利亚·铁木菲也芙娜正在烘烤那路上用的面包，要到晚上才能烤好。集体农场的主席却是预定次日一早走的，马利亚就决定和他同走。

若照次序先后叙下去，以下就该叙马利亚当夜怎样准备，次日怎样动身。但是读者还不知道马利亚带谁同走，她的以往经历怎么样，她舍不得离开故乡的心情怎么样。这些都有叙明的需要，于是非追叙不可了。

她的十一岁的孙子辽尼亚本来在基辅读书，战争爆发前三星期学校放假，辽尼亚从基辅来看望祖母，现在还没回去。开战以后，马利亚就得不到儿子

的消息，现在决定带了孙子到喀山去，投奔她的儿媳妇的一个亲戚，儿媳妇是早三年就故世了。

辽尼亚回来看望马利亚，马利亚得不到儿子的消息，儿媳妇已经故世，都是马利亚准备离开故乡以前的事。请注意"现在还没回去""现在决定带了孙子到喀山去""儿媳妇是早三年就故世了"这些语句。如果不用这些语句表明时间，非但次序先后搞不清楚，连事情的本身也弄不明白。

以下叙马利亚到基辅去的情形。

从前，她的儿子常常请她到基辅和他同住在那大的公寓里……

叙她怎样在基辅各处游览，怎样因为儿子受到人们的尊敬。请注意"从前"两字，明明标明那是追叙。随后是：

一九四〇那一年，马利亚·谈木菲也芙娜生了一场病，不曾到儿子那里去。但在七月，儿子赴军演习，顺路到母亲这里住了两天。这一次，儿子又请母亲搬到基辅去住……

于是在父亲的坟园里，母亲对儿子说了如下的话：

"你想想，我能够离开这里吗？我打算老死在这里了。你原谅我吧，我的儿。"

这里见出她是万万舍不得离开故乡的。请注意“一九四〇那一年”和“这一次”，也明明标明那是追叙。

接下去是：

> 而现在，她准备离开她这故乡了。动身的前夕，她去拜访她所熟识的一位老太太。辽尼亚和她一同去……

直到这里，在时间先后上才接上那头一节。其间追叙的部分计有七百字光景。那“而现在”三字仿佛一个符号，表示追叙的那部分已经完毕，直接头一节的叙写从此开始。

现在再举个例子（从《水浒》武松打虎那一回录出）。

> ……跳出一只吊睛白额大虫来。武松见了，叫声“阿呀！”从青石上翻将下来，便拿那条哨棒在手里，闪在青石边。那大虫又饥又渴，把两只爪在地下略按一按，和身望上一扑，从半空里撺将下来。武松被那一惊，酒都做冷汗出了。说时迟，那时快，武松见大虫扑来，只一闪，闪在大虫背后。那大虫背后看人最难，便把前爪搭在地下，把腰胯一掀，掀将起来。武松只一闪，闪在一边。大虫见掀他不着，吼一声，却似半天里起个霹雳，震得那山冈也动，把这铁棒也似虎尾倒竖起来，只一剪。武松却又闪在一边。

这里大虫的一扑和武松的第一个一闪同时，大虫的一掀和武松的第二个一闪同时，大虫的一剪和武松的第三个一闪同时。同时发生的事情不能同时说出写出，自然只得叙了大虫又叙武松。单就大虫方面顺次叙，或是单就武松方面顺次叙，都无法叙明。叙述头绪更繁的事情，也只该如此。

以上说的不是什么人为的作文方法，实在是说话想心思的自然规律。世间如果有所谓作文方法，也不过顺着说话想心思的自然规律加以说明而已。

1946年7月1日发表

# 关于散文写作

## ——答《文艺知识连丛》编者问

一、通常所谓散文、小品文、杂文，它们究竟有些什么区别？

答：现在有散文、小品文、杂文同不同的名称。似乎搭起一副文艺架子的归入散文一类，写些小感想小景物的归入小品文一类，现实性较强的归入杂文一类。其实，如果不用这些观点来区分，除去小说、诗歌、戏剧之外，都是散文。

二、散文的结构有何凭借？小说有故事，论文靠理论，散文是不是如有些人说的"从心所欲"放纵写去的？

答：总也要有个中心。

三、意境是什么？怎样产生的？

答：接触事物的时候，自己得到的一点什么，就是"意境"。也就是"君子无入而不自得"一句话里那个"自得"的东西。

四、你的最满意的作品是怎样发现题材？怎样产生那意境？怎样写成的？

答：创作过程无非想清楚了就写。没有满意的文章，所以底下的问题不能回答。

五、写作是不是有灵感？怎样的一种境界谓之灵感？

答：得到意境的时候，有人说是“灵感”来了。

六、困苦的生活会不会扼杀写作的灵感？在工作中学习写作是否可能？

答：我想困苦的生活不至于扼杀灵感。但是，因困苦而流于颓唐，连念头都懒得想，那当然没有办法。在工作中学习写作大概是可能的。

七、怎样润饰字句？活的语言是怎么获得的？

答：能够表现意境的语句，用得准确，贴切，并且不厌其详。与意境无关的，最好一概不要。润饰字句要以活的语言为标准，比活的语言更精粹。

八、初学写作时，先习作散文，是否较为适宜？

答：适宜。

1947年7月1日发表

# 梦 的 创 作

有时作梦，梦见熟识的人处理一些事务，倾吐一些说话。醒转来想想，实际上他们并没有作过那些事务，说过那些说话。可是一切都适合他们的性情习惯，连一个小动作，一句话的词汇语调，都非属于他们各个人不可。梦中虚构了一个境界，却虚构得那么真切，自己也莫名其妙。

曾经问过好几个人可有同样的经验。回答说有的。有人还说，在梦中，我们几乎成了创作家了。创作家的基本的本领不是把人物描写得非常真切吗？我们在梦中就有这种本领，能把熟识的一些人认识得非常透切，不但见到他们的外表，并且深入他们的内心。由于深入他们的内心，所以虚构出来的他们的行动和语言都与他们适合，好像从他们本身发出来的。奇怪的是清醒的时候这种本领就消失了，至少也要消失一大部分，我们如果要虚构他们的行动和语言，只觉得很少有把握。话要说回来，我们在清醒的时候如果也能像梦中一样，虚构得那么真切，我们不是真个成了创作家吗？创作家到底不是人人当得成的。创作家不但对于熟识的人，连不熟识的人也能描写得恰如其分，神情毕肖。其难能可贵就在于此。

对于这种梦中的经验，想来心理学者一定能够解释。我不懂得心理学，只能就常识来推想。我们清醒的时候接物观

人，都是外表与内心兼顾并注的。可是外表易见，内心难察。所以按分量说，外表方面的收获多，内心方面的收获少。外表方面的收获虽多，大多浮光掠影，事过境迁，也就忘了。内心方面的收获虽少，却印入得深，并不勉强记住，而自然忘不了，有一些好像忘了，其实在我们的心底里生了根。到作梦的时候，那些忘不了的在心底里生了根的活动起来，编织成片段的或是整个的故事，故事里的人物的一言一动当然适合他们的内心了。就一方面说，梦境诚然是虚构的。但是就另一方面说，这一类的梦境是最真实的，比事实还要真实，因为它剥落了浮面的种种牵缠，表现了人物的真际。

一些比较差的小说戏剧，所写人物往往不见真切，其故大概在乎没有剥落浮面的种种牵缠。无关紧要的动作与拖泥带水的说话越多，人物的真切性越少。佳篇名作里的人物却是活的，世间明明不曾有过那些人物，但是那些人物活在读者们的心里。其故大概由于作者已经达到我们作梦时候的那种境界，人物的真际怎么样，早在他的心底里生了根了。他从生了根的出发，描写人物的动作，组织人物的语言。描写与组织虽是作者的劳绩，但是被描写被组织的全是人物自己的，所以笔笔有效果，处处见真切。

在心底里生根，这就不是临时可以办到的事。必须像我们那样，清醒时候在不知不觉之中识透了熟识的人的性情习惯，才会作恰合此人的真际的梦。因此，临时的观察和考查恐怕未必十分有用，最重要还在深入生活，把接物观人包容在生活项目里头，不把接物观人仅仅看作创作以前的准备。

1947年12月7日作

# 我的第一本书

——答《大公报》

一、您的第一本书是什么?

答:《隔膜》。

二、它是怎样出版的?

答:《新潮》出版的时候,顾颉刚兄要我写小说,我就写了几篇寄去。写小说并不是那时候才开头,在五六年以前我就写过二十来篇,多数是文言的,有三四篇是白话,从印本撕下来自己订成一本,一直没有想起印什么单行本,到现在,那本子不知道哪里去了。再说给《新潮》写小说之后,接着《小说月报》革新了,《时事新报》加增副刊《文学旬刊》了,还有其他的刊物,编辑者征求我的小说,我都应命写了。那时我在当小学教师,白天不得空,经常在晚上执笔。下笔没有现在这么滞钝,大致三四个晚上总可以写成一篇。写满了二十篇的时候,郑振铎兄提议说,要不要把这二十篇集起来印个单行本列在《文学研究会丛书》里头。青年时期的心理,出一本集子哪有不高兴的,这就是《隔膜》问世的来由——"隔膜"是二十篇中一篇的篇名。这本书印得很坏,其时全不注意款式和装帧。篇名用四号字,逐篇接排,错字几乎页页都有。封面用许敦谷兄的画,制成铜板。敦谷的画非常之好,

构图与线条都不同寻常，可是那张封面并不见佳。虽然如此，我接到振铎兄寄给我的第一本样本，颇为激动，几乎要下泪。

三、您的下一本书是什么？

答：我的书都是集合已成的篇章而成，很少有计划写过一本书。要我说以后将出什么书，实在说不出。可以说的是，如果自己不能够更深入生活，将不会再出什么文艺性的书，我觉得以前的十几本书都只触及生活的表面，没有多大意思。

1947年12月11日发表

原无标题，编入《作者和作品特辑》

# 文 艺 创 作

文艺创作不是书桌上笔墨间的事情，也不是沽名钓誉的事情，也不是随便搞着玩儿的事情。必须胸中有什么东西在，才可以创作；必须决得定怎样把那东西表达出来，才可以创作。

所谓的什么东西从哪里来？从实际生活中来。

自己的思想感情是基本。思想简单，感情淡薄，就一辈子空空洞洞，不会想着什么东西。即使想着什么东西，在一般人看起来却是无聊的，或者是错误的，也就不值得写。思想感情又不是凭空的，必须对事对人，才有思想感情，在对人对事的当儿磨练思想感情，磨练又磨练，思想精密了，感情浓挚了。那时如果想着什么东西，才或者是值得写出来告诉人家的东西。

不是为了要创作才磨练思想感情。做了人，生活在人群中间，本来要磨练。否则就不够人的资格，倒不是不够创作的资格。

磨练到了相当程度也不是一定要创作，没有想着什么东西就不创作。不创作也并非缺陷。社会中间搞文艺创作的究竟占少数，多数人不搞，他们都不算有缺陷。

想着了什么东西，要让人家知道，那就非创作不可，好

比花到开时必然要开出来，水从源头必然要流下来。那想着什么东西是因，动手创作是果。

所谓的什么东西是存在心里头的意象，把意象化为语言文字就是文艺。

意象与语言文字并非两件东西。离开了语言就没有意象，心里头有这么一个意象，就是心里头有这么一番语言。意象不明确，不完整，就是语言还欠贴切，还欠周到。意象明确了，完整了，就是语言已经组织好，该用哪些词儿，哪些说法，都有了把握。到这时候，只要按照语言写下来就是，好像记录似的，那记录稿就是文艺。

就意象说，是从朦胧与散漫达到明确与完整，就语言说，是从不贴切不周到达到词精语密。两回事儿其实是一回事儿。这就是创作过程。

有些人能够振笔疾书，能够打腹稿，在执笔之前，他们已经完成了创作过程。有些人一面执笔，一面构思，写了下来还要修修改改，那是把创作过程拖后了，直到完篇才完成。这两类人不分谁优谁劣，他们同样地在意象方面，也就是在语言方面，下了切实的工夫。

1949年1月1日发表

# 经验和语言

## ——读了《煤》想到的

编者送给我第二卷第二期的《小说》，我问他哪一篇好，他推荐了李纳的《煤》。我看了两遍，觉得这篇《煤》的确不错。现在写一点我的意见，零碎的意见。先得说明，这决不是批评，批评我搞不来。

这篇小说的题旨，用老话来说，就是败子回头。加上些时新观念，就是新环境变化人的气质。作者自己在篇题下面写上一句"煤能使废铁化成钢"，意思也差不多。单有这个抽象的意念写不成小说。也未尝不可以硬写，可是写出来必然有骨架没有血肉，教人看起来不顺眼，不舒服。作者好在有他的生活经验，那些环境，那些人物，都在他的经验范围以内，而且是熟悉透了的经验。有了熟悉的经验，如果一是一二是二的报告出来，那只能成为一篇记述文字，作报纸通信栏的材料，还是不成其为小说。作者好在能把经验组织起来，使故事入情入理，人物有声有色，虽说不一定有这么一回事，不一定有这么几个人，可是传出了这个时代里一部分人生活的真相，比较按事实录还要真实。这是小说所要求的，规规矩矩不跑野马的小说作者都这么做。据说这位李纳还是初写小说的，他一开头就走准了路子，教人看了他的小说白

然而然领会他的题旨，不但领会，而且感到亲切有味，这一点特别值得称赞。

我笼统的觉得，写小说的朋友们中间，有些是走相反的路子的，他们先有个抽象的意念，抓住那个抽象的意念作为题旨，杜撰一些事件一些人物去凑合他。这儿说杜撰，并不指虚构而言（小说多半是虚构的，就是有事实的根据也得加加减减，改头换面，按事实录的往往不成像个样儿的小说），是说缺少经验，不善于组织，不能捉到那比较按事实录还要真实的真实。这条路子是走不通的，道理很浅显。某一个抽象的意念要得，或者因为他指出人生的精义，或者因为他具有社会的价值，总之是一说即了的。你要把他告诉人家，直截了当说明白就是了，何必写什么小说？若就小说而言，题旨当然要它好，可是仅有个好的题旨不就是好的小说。整篇小说譬如躯体，躯体健全，才显得出一股精神，题旨就譬如这一股精神。题旨是无形无迹的，必须寄托在有形有迹的事事物物之中，不能够还他个无形无迹了事：属于艺术部门的玩意儿大都是这样子，属于文艺范围内的小说当然不是例外。所以我想，次序得倒转来：先问有没有种种的经验，先问能不能好好儿组织，有了，能了，就在经验的选择跟组织的安排之中达出那个抽象的意念，那个题旨。这是顺理成章的办法，成功的小说作者没法儿不采取，方在修习的小说作者自然也得走这条路子。

这篇小说还有一种好处，就是能够运用活的语言。活的语言就是现代各色人等口头说的语言，不是写在书本上的过去各个时代的语言，也不是只有写在现代书本上可没有一个

人口头那么说的语言。白话文运动刚一开头，虽然没有人明白指出，骨子里可就要求摆脱写在书本上的过去各个时代的语言，掉过来运用活的语言。只因种种的原由（说起来很多，这儿从略），二十多年以来，这个要求做到了前半截，没有做到后半截，咱们通行了一种只有写在现代书本上可没有一个人口头那么说的语言。书本又影响口头，渐渐的，咱们口头的语言也有些书本化了。这种语言用来写说理议论文字还无所谓，用来写文艺简直是累赘，在表现人物的神情描写事物的动静上，效果都要减低不少。一部分作者在这方面没有自觉，到如今还在用这种语言写。一部分作者自觉了，正在那里竭力求摆脱。还有一部分作者开头就从活的语言入手，自己说的，创造出来的人物说的，全是口头的语言，根本不理会那些半死不僵的语言。李纳该属于最后的一部分。这一部分现在正在扩大开来，那影响到语文的改革跟小说的进步都很大，是可喜的事儿。

只写活的语言不管别的，当然不成好小说，所以我说运用活的语言——请注意运用这个词儿。所有活的语言全都可以成为文学的语言，全都要得，只要你能够好好儿运用。反过来说，所有活的语言全都不是文学的语言，全都要不得，假如你不能够好好儿运用。运用的根源在于深透的理解跟感受，临到下笔的时候才去挑这一句选那一句未免不大济事，还在平常日子不含糊，多多积蓄在那里。积蓄得丰富，而且熟极了，尽可以不假思索，活的语言自然在笔端泻出来，一句往往可以抵几句用，效果比几句还强。就从《煤》中间举几个例子。

作者写黄殿文这个人物。写他当初不怕坐监牢，让他自己说："监狱就是我的家，长久不来，还想它呢。"写他惯于偷窃，不乐意劳动，也不稀罕什么劳动得来的工钱，让他心里说："我要钱干吗？在哈尔滨做一次'买卖'就是好几万，我还挨这累？"写他在劳动上偷懒，明明自己有份的事儿好像站在旁边儿似的，让他不动手只是喊："大家来帮忙呀！这挂车推不过去啦！""注意点！不是闹着玩，小心压着脚呀！"写他不愿意做缝口袋的工作，并且煽动伙伴们也不必认真的干，让他这么说："你们不是老娘们，这是老娘们干的活呀！"又说："一分钱，一分货，十分钱，买不错。刨煤一天几千，咱们一天才挣千儿八百的；要认真干才是傻瓜！"后来他的气质从教育、劳动和集体生活中很自然的转变过来了，作者写他对于刨煤的工作发生了热爱，让他说出如下的已经说过几十次的话："咱们现在吃煤，穿煤，国家用的是煤，哪一家离得了煤？煤真是宝贝呀！"写他满意自己的新生活，让他把如下的话告诉工会主任："今年我刨了一亩菜地，吃菜不用花钱。屋里的又给大房子里缝缝补补，一月也能挣两万多。你老看，外面跑着那几只小猪也是我的。我不领水袜子，屋里的用旧水袜子一改就能穿，又结实，又省钱。"写他把一万块钱交给主任，洗掉过去的没出息事儿的污点（偷他的同伴外号叫"大姑娘"的衣服），让他这么说："这是'大姑娘'的衣服钱啊！衣服我见'大姑娘'自己赎出来了。这事多亏你老没叫斗争我，逼我。要不，我屋里的是爱脸的人，她也没脸再住下去。"又说："我和'大姑娘'在一个掌子干活，一看见他我心里就难过，请你老把这钱交给他，往后，我的头就能抬起来了。"

看小说该就整篇看，以上举的只不过是黄殿文的说白的一小部分，真所谓一鳞一爪。但是，就看这么一鳞一爪，不是可以见出由于作者运用活的语言，所以少许胜于多许，能教人如见其人，如见其心，收到表现的效果吗？

我的意见说完了。希望读者把《煤》翻出来重看一遍，然后评论我有没有说对，说对了多少。

1949年3月1日发表

原题为《读了〈煤〉想到的》

# 我写小说

我写小说，并没有师承，十几岁的时候就喜欢自己瞎摸。如果不读英文，不接触那些用英文写的文学作品，我决不会写什么小说。读了些英文的文学作品，英文没有读通，连浅近的文法都没有搞清楚，可是文学的兴趣引起来了。这是意外的收获。当然，看些翻译作品也有关系。翻译作品，在我青年时代看起来，简直在经史百家以外另外有一种境界。我羡慕那种境界，常常想，如果表现得出那种境界，多么好。现在想起来，短篇小说这一类东西，我国绝对没有固然不能说，但是，严格的说，确是我国向来没有的，因而叫我感觉新鲜。感觉新鲜，愿意试一试，那是青年们通常的心情。南方的青年冬天跑到北京，看见许多青年人都在北海溜冰，不是急于要搞一双溜冰鞋也去试一试吗？

我不善于分析，说不出凭我这一点浅薄的教养，肤泛的经验，狭窄的交游，为什么写小说会偏于"为人生"的一路当时仿佛觉得对于不满意不顺眼的现象总得"讽"它一下。讽了这一面，我期望的是在那一面，就可以不言而喻。所以我的期望常常包含在没有说出来的部分里。我不大懂得什么叫做写实主义。假如写实主义是采取纯客观态度的，我敢说我的小说并不怎么纯客观，我很有些主观见解，可是寄托在不

着文字的处所。曾经有人批评我厌世，我不同意，可没写什么文章，只把一本小说集题作《未厌集》，又给并无其处的斋名题作"未厌居"。我是这么想的：假如我果真厌世，尽可以把一切事情看得马虎，看得稀松平常，还来讽它干吗？何况我的小说不尽是"讽它一下"的东西，明白写出主观见解的也有。

现在回头想一下，我似乎没有写什么自己不怎么清楚的事情。换句话说，空想的东西我写不来，倒不是硬要戒绝空想。我在城市里住，我在乡镇里住，看见一些事情，我就写那些。我当教师，接触一些教育界的情形，我就写那些。中国革命逐渐发展，我粗浅地见到一些，我就写那些。小说里的人物差不多全是知识分子跟小市民，因为我不了解工农大众，也不了解富商巨贾跟官僚，只有知识分子跟小市民比较熟悉。当然，就是比较清楚的事情，比较熟悉的人物，也没有写好。人家问我对于自己的小说哪一篇最得意，我说没有一篇得意的。人家总以为我说客气话，其实决不是客气话。虽说我不善于分析，不会作批评，自己的成就怎么样总还有个数，这是起码的一点自知之明。我的小说，如果还有人要看看的话，我希望读者预先存这样一种想法：这是中国社会二三十年来一鳞一爪的写照，是浮面的写照，同时掺杂些作者的粗浅的主观见解，把它当文艺作品看，还不如把它当资料看适当些。

对于小说，推广开来说，对于其他体裁的文艺作品，我有这么样的想法。我想用毛主席《实践论》里的语汇来表达。文艺必须以感性认识为基础，没有感性认识，那是个空架子，根

本说不上什么文艺。但是单凭感性认识还不够，必须把感性认识提高到理性认识，那才更接近实际，更富于真理性。还有一层，在提高理性认识的时候，仍旧要凭感性认识表现出来，不能够光拿个理性认识给人家。以上说的很抽象，可是文艺跟理论文的区别以及跟普通文章(非文艺)的区别就在这上头。要具体的举例的说当然也可以，请容许我贪图省事，不说吧。

为什么要说前面一段话呢？因为我要说明我的小说为什么写不好。我因种种的修养不够，对于事情跟人物只能达到感性认识的阶段，而且只是肤浅的感性认识。有没有偶尔触及理性认识，我不知道，我总承认我的感性认识并没有提高到理性认识，因而没有写出什么属于本质的东西。当然，前面说的理性认识仍旧要凭感性认识表现出来，那更说不上了。

现在要我写过去写的那类小说，我还是能写，而且不至于太差，古来"才尽"的说法未必一定靠得住。但是，前面说的自己检讨得来的结论梗在心头十五年以上了，还是写些肤浅的感性认识，还是老的一套，不说读者厌腻，我自己也提不起这股劲儿。你问为什么不自己要求提高呢，问得对。老实说，我跟一切心有余而力不足的人一样，要求提高是一回事，实际上提不高又是一回事，归根结底，还是生活方面的问题，实践方面的问题。加上心思偏在旁的事情上的时候多，道路挑熟的走，从前走熟的小说那条路反而生疏了。于是我不再写小说。这也没有什么可惜。好的有意思的小说是人民精神方面的财富，固然越多越好。普普通通不痛不痒的小说可不然，

有也罢，没有也罢，总之跟全局无关。我不是故意低估自己的东西，实情是那样。有朝一日，自己认为可以写出比较长进的东西了，哪怕那长进不过一分半分，我是乐意重新执笔的。

小说跟其他文艺作品都一样，写在纸面是文字。文字的底子是什么？是语言。语言是文艺作者唯一的武器，解除了这一宗武器，搞不成什么文艺。使不好这一宗武器，文艺也就似是而非。因为世间没有一种空无依傍的，不落言诠的，叫做文艺的东西，文艺就是组织得很惬当的一连串语言，离开了语言无所谓文艺。咱们决不能作二元论的想法，一方面内容，一方面形式。咱们只能够作一元论的想法，内容寄托在形式里头，形式怎么样也就是内容怎么样。就文艺作品说，所谓形式就是语言。因此文艺作者必须惬当的把握语言，如同必须惬当的把握感性认识跟理性认识一样。这还说得不够精密，应该说，文艺作者如果能够惬当的把握语言，也就是惬当的把握了感性认识跟理性认识。另外一方面，他如果能够惬当的把握感性认识跟理性认识，没有问题他就能够惬当的把握了语言。总起来说，想得好就说得好，说得好就想得好，一了百了，同时解决。

前面一段话是我自己摸索得来的理解，到现在为止，还以为没有多大错误。因此，听人家说文字不过是小节，重要的在乎内容，我不能够表示同意，虽然我没有写过什么文章表示反对。我并不是不同意内容的重要，以为内容不重要。可是，说文字是小节，不是等于说语言是小节吗？说语言是小节，不是等于说语言无妨马虎吗？马虎的语言倒能够装纳讲究的内容，这个道理我无论如何想不通。按我的笨想法，讲

究的内容惟有装纳在讲究的语言里头，才见得讲究，这儿所谓语言，少到一词一句，多到几千言几万言几十万言，一起包括在内。换句话说，讲究的语言就是讲究的内容的具体表现。脱离了语言的内容是什么，我不知道，总之不是文艺了。

根据前面说的理解，我一直留意语言——就是写在纸面的文字。虽然留意，可没有好成绩，不说旁人，我自己也很能够指出这儿不对，那儿不合。这不是我的语言不好，文字不好，实在是我的认识不够。前面不是说过，语言文字跟认识同时解决吗？把语言文字跟认识分开，只在语言文字方面追求，哪儿会有好成绩？我的没有好成绩，正可以证明我在前面说的理解没有多大错误。

这一回编辑《新文学选集》，朋友们说其中该有我的一本，我感觉惭愧。选集已经编过几回，编来编去，总是那几篇自己也不能满意的东西，再来编一本，耗费读者的财力跟脑力，有什么意义；同一的事情，做了又做，同一的道理，说了又说，江浙人叫做"炒冷饭"。饭，当然现煮的好吃，已经是冷饭了，一炒再炒，岂不成了饭渣？还有什么吃头？老实说，我不敢再炒了。幸而得到可敬的朋友金灿然先生的允诺，他代我炒。他把我的东西逐篇看过，认为还可以的，记下篇名来。现在的目录完全依据他的记载，一篇不加，一篇不减。跟以前出过的几本选集比较，取舍很有些出入。他是像我在前面说的，把我的东西当资料看的。除了感谢他的劳力以外，我总之感觉惭愧——冷饭又炒了一回。

1951年2月1日发表

原为《叶圣陶选集》序

# 文艺写作必须依靠语言

## 一

文艺的根源是生活。作者从生活里见到了某些东西，想把那些东西告诉人家，让人家也见到，于是拿起笔杆来。

告诉人家有各种各样的方式。大体归一归，可以分做两类。一类方式是把见到的结论告诉人家，见到东就说东，见到西就说西。一类方式是把从那里见到某些东西的一部分生活告诉人家，让人家自己去跟那一部分生活打交道。见到的某些东西或说或不说，一般的情形是不说。但是不说也等于说了。什么理由呢？作者既然从那一部分生活里见到了某些东西，现在他把那一部分生活告诉人家，根据“人同此心，心同此理”的道理，人家该也会像作者那样见到某些东西。

文艺采取的是后一类方式。

前面的话里屡次提到两个词，一个是“告诉”，一个是“说”，这一点可以注意。

作者经历过、体验过、想象过的生活藏在作者的头脑里，要让人家知道必须把它拿出来。可是藏在头脑里的生活没有办法拿出来，像从口袋里拿出一盒烟卷来那样。要拿出来就得把它化为语言。生活是根源，语言是手段。咱们说“告诉”

说“说”，都是语言方面的事儿。

其他艺术也一样。

藏在画家头脑里的生活没有办法拿出来，要拿出来就得依靠线条跟色彩。线条跟色彩是绘画的手段。

藏在音乐家头脑里的生活没有办法拿出来，要拿出来就得依靠声音跟旋律。声音跟旋律是音乐的手段。

藏在舞蹈家头脑里的生活没有办法拿出来，要拿出来就得依靠身体种种的动作跟姿态。身体种种的动作跟姿态是舞蹈的手段。

总之，各种艺术都有必须依靠的手段，不依靠某种手段，就没有某种艺术。要是有人说他可以不依靠什么手段把藏在头脑里的生活拿出来，他固然有说这个话的自由，咱们可不能想象。

这一节说文艺注定是依靠语言的艺术。至于文字是语言的记录，文字跟语言是二而一的东西，所以不该说文艺是依靠文字的艺术，这些道理很简单，不必多说。

## 二

文艺既然是依靠语言的艺术，咱们就该看看依靠的情形。

这不用单就文艺方面看，只要就一般的情形看看就成。什么叫一般的情形？就是不搞文艺，平常时候把头脑里的东西拿出来的情形。搞文艺跟平常时候说话发表意见虽然有性质上的不同，然而同样是把头脑里的东西拿出来。

要是稍微留意一下，咱们就会发见一些道理：凡是立刻拿得出来的，必然是已经形成语言或者极容易形成语言的东西，凡是不能够立刻拿出来，要待想一想才拿得出来的，必然是还没形成语言的东西。

谁问我平时看哪几种文艺刊物，我立刻可以回答说“我看《文艺学习》《人民文学》《文艺报》《译文》”。这是已经形成的语言，所以拿出来就是。

谁问我吃过午饭没有，那时候我已经吃过午饭，就立刻可以回答说“吃过了”。这是极容易形成的语言，所以一拿就拿出来。

谁问我朝鲜问题跟印度支那问题的前途怎样，我就不能够立刻回答，我得好好地想一想。虽说想一想，牵涉的方面可很广，需要的知识可很多，这且不谈。想一想以后，或者想清楚了，我才能够回答（正确不正确还不一定），或者终于想不清楚，我就只好老实说回答不出。

在最后一种情形里，可以注意的是什么叫想清楚，什么叫想不清楚。

我想的时候考虑到很多的方面，运用到很多的知识，这些方面，这些知识都以语言的形式在我的头脑里出现，决不会赤裸裸的出现（就是说不形成什么形式而出现）。最后我对于朝鲜问题跟印度支那问题的前途有所理会，那理会也必然形成语言的形式，决不会是赤裸裸的理会（就是说不形成什么形式的理会）。要是我终于无所理会，那就是我对于朝鲜问题跟印度支那问题的前途终于形成不了语言的形式，换句话说，那就叫想不清楚。

可见所谓想清楚就是形成语言的形式，所谓想不清楚就是形成不了语言的形式。

咱们想无论什么东西，非常简单的或者极端繁复的，都得依靠语言，没法凭空想。依靠语言来想，想清楚的时候也就是形成语言的时候。那个时候，那些形成了的语言藏在头脑里就是知识、见解、学问、“腹稿”……要往外拿就可以往外拿，拿出来的全是语言，不管口说还是笔写。

想的过程也就是形成语言的过程。咱们想，那件事情的因果关系该是这样，不该是那样。这不是同时规定了语言的说法吗？咱们想，那个人用“聪明”来形容他还嫌不够，他简直是“智慧的化身”。这不是同时选定了应用的语词吗？古代词人看见杏花开得堆满树枝，蜂儿在花间来来往往，他想，这个景象闹烘烘的，蜂儿固然闹烘烘，杏花挤挤挨挨的开出来也是闹烘烘，这里头蕴蓄着多少春意啊！于是一句有名的词句形成了：“红杏枝头春意闹。”

在前一节里说过这样的一句话：要拿出来就得把它化为语言。现在谈到这里，可以推进一步说，即使不准备拿出来，咱们头脑里的东西也必须形成了语言才成其为东西。所谓知识、见解、学问全都是以语言的形式藏在咱们头脑里的东西，“腹稿”更不成问题，正因它形成了语言的形式才叫“腹稿”。

咱们头脑里不成其为东西的东西是很多的。那些东西来无影，去无踪，飘飘浮浮，朦朦胧胧，有时候显一鳞，有时候露一爪，总之不成个具体的东西。那些东西当然形成不了语言的形式，当然拿不出来。

这一节说头脑里的东西跟语言的关系。

## 三

头脑里的东西跟语言的关系既然如此，文艺既然是唯一依靠语言的艺术，作者就不该说语言是小节，是小道。

这里说不该，并不是说谁说语言是小节、小道就犯了什么法，违背了什么道德。只因为这么说显然有不大注意语言的意思，显然有只要"大节""大道"就成，小节、小道尽不妨放松一点儿的意思。不知道实际是无论什么"大节""大道"都得通过语言(所谓小节、小道)才成其为"大节""大道"。好比拉紧一条绳子，要是只抓住这一头不抓住那一头，就无论如何拉不紧，而这么说的人恰好采取了只抓住这一头不抓住那一头的办法。凭无论如何拉不紧的办法怎么能达到拉紧的愿望?那岂不是认错了方向，走错了道路？这里说不该，理由在此，仅仅在此。

头脑里的东西跟语言的关系既然如此，文艺既然是唯一依靠语言的艺术，作者对于经历过、体验过、想象过的生活就不能有了个飘飘浮浮的、朦朦胧胧的影子就感到满足。

飘飘浮浮的、朦朦胧胧的影子不济事，不成东西，拿不出来，必须把它想清楚才成。想清楚了，那些生活才真个在咱们头脑里形成了具体的东西，咱们才真个掌握了那些生活。想清楚了，那些生活才拿得出来，因为所谓想清楚也就是形成了语言的形式。

作者的劳动，咱们管它叫文艺写作。文艺写作到底是怎么回事呢？难道指拿着笔杆写些字在纸上这回事吗？

我想文艺写作该是这么回事：就经历过、体验过、想象过的生活着着实实地想，把它想清楚，想得轮廓分明，须眉毕现——想的目的是把在生活里见到的某些东西告诉人家——想的手段是语言，让语言把想清楚的东西固定下来。

着着实实地想，依靠语言来想，这是文艺写作最基本的事儿。

至于拿着笔杆写些字在纸上，当然也重要，不写下来就不能普遍地告诉人家，但是那究竟不是最基本的事儿。

这一节说文艺写作是怎么回事。

1954年7月6日作

# 文艺作者怎样
# 看现代汉语规范化问题

现代汉语要它规范化，为的是极大多数人民的利益，为的是社会主义建设的需要。这个话决非夸张的说法。人跟人互相依靠，工作跟工作互相关联，以前从没有今天这样紧密，往后要越来越紧密。这就自然而然要求彼此使用共同的语言，因为语言不相通，或者只是依稀仿佛地相通，都会带来或大或小的损害。从宽泛的意义上说，咱们汉民族全都说的汉语，也就是向来使用共同的语言。可是汉语有各地的方音，有各地的方言，要是你说你的方音和方言，我说我的方音和方言，往往只能依稀仿佛地相通，最坏的情形竟可以完全不相通。所以要求共同的语言不能那么宽泛。咱们向来使用汉语，诚然不错，目前该拿怎么样的汉语作为共同的语言呢，这是尤其切要的问题，必须有一致的认识。去年十月间开了两个会议，一个是全国文字改革会议，一个是现代汉语规范问题学术会议。这两个会议根据历史的、科学的、现实的观点，指出咱们共同的语言该是以北方话为基础方言、以北京语音为标准音的普通话，咱们应该推广这种普通话到全民族的范围，彼此用来交际，用来交流思想。这正适应群众的要求，因而几个月来，各方面掀起了学习普通话的热潮。可是普通话

还得进一步规范化。就语音方面说，既然以北京语音为标准音，这就是个明确的规范，只要大家认真学习，能够做到准确地发音就成。至于语法方面，词汇方面，还得集合各种的力量，朝一致的方向努力，才能有明确的规范。语音、语法、词汇三方面都有明确的规范，这样的语言才是名副其实的共同的语言，才是最适应群众的要求的语言。这样的语言用来交际，用来交流思想，双方可以呼吸相通，心心相印，你表达个什么，我就领会你个什么，不致发生误会、犹豫、不甚了了的毛病。这样的语言才是团结力量、组织工作的最有效的一种工具。现代汉语要它规范化，理由就在此。

前边说集合各种的力量，朝一致的方向努力，才能有明确的规范。到底是哪些力量呢？简要地分别说一说，语言研究工作者是一种力量，语言教学工作者是一种力量，在使用语言上有示范作用的人是一种力量，凡是使用语言的人也是一种力量。虽然只分四种力量，四个方面，实际上把所有使用汉语的人全包括在内了。这么些人朝一致的方向努力，就是共同为汉语规范化努力，才能从早完成汉语规范化的任务。这不是牵涉到的面很宽广了吗？是的，使用语言是人人有份的事情，牵涉到的面本来就宽广，咱们没有办法给缩得狭窄些。要是给缩得狭窄了，就建立不起什么规范——即使建立了起来，也起不了规范的作用。至于各种人怎么样努力，那自然有所不同。现在分开来说。

语言研究工作者怎么样努力呢？主要在以语言现象为材料，加上归纳整理的工夫，从中抽出可以叫人切实掌握的规律，最后编成一些书本，让人家有所遵循。譬如，就语音方面

说，普通话既然以北京语音为标准音，那么北京语音的规律是怎么样的，北京语音跟各地方音的对应关系是怎么样的，大家都急于要知道，知道了才可以好好地学习，在这些上，语言研究工作者就大有工作可做。再就语法方面说。凡成为一种语言的就有语法，咱们汉语当然有语法，谁要是说汉语没有语法，那是荒谬绝伦的。咱们也不是没有语法书，只是还没有完全切合实际的语法书。怎样才是完全切合实际的语法书？那必须全面地找出汉语语法的规律，明确地简要地说明这些规律，使大家从而掌握这些规律，不但知其然，并且知其所以然，保证随时都能够自觉地合乎语法。那样的语法书是急切需要的，语言研究工作者在汉语规范化的号召之下，一定能够从早编出来。再就词汇方面说。这方面的工作主要在确定普通话里包含哪些个词，也就是确定普通话的词汇的范围，还有，哪些是词，哪些不是词，某个词的含义怎么样，它的应用的限度怎么样，也得确定。所谓确定，当然不能以意为之，必须经过详密的研究，然后客观地确定下来。最后还要编成词表和词典，让大家随时检查，有所依据。

语言教学工作者怎么样努力呢？主要在给学生讲明语言方面那些规律，指导他们通过实践掌握那些规律，达到出口成章，下笔成章。今后中小学的语文功课要分成两部分，一部分是文学，一部分是汉语。文学教学的目的不仅是指导学生认识各个时代、各个方面的生活，从面培养他们的思想、品德，同时也担负语言教学的责任。文学是以语言为手段的艺术，好比绘画艺术以色彩和线条为手段，舞蹈艺术以动作和节奏为手段。抛开色彩和线条无所谓绘画，抛开动作和节

奏无所谓舞蹈，抛开语言也就无所谓文学。凡是好的文学作品必然合乎运用语言的规范，同时它的语言的准确、精密、生动超过一般的语言，所以它本身又是运用语言的规范。文学教学注意作品的语言，一方面可以使学生真切地接触各个时代、各个方面的生活，换一句话说，就是使他们活生生地感受。另外一方面呢，可以使他们在潜移默化之中有这么一种体会，所谓语言规范化绝对不是什么人加给作家的一种束缚，唯有在合乎规范的基础之上运用语言，才能获得最好的表现方式。这种体会是提高学生说话和写作的能力的主要因素。

在使用语言上有示范作用的人怎么样努力呢？这只要就"示范作用"四个字想一想就可以知道。所谓示范作用是不管你自己是不是意识到的，即使你并没意识到，人家也从情理上认定你在使用语言上应该起示范作用。人家明知道你不像语言教学工作者那样教语言，可是相信你在任何场合使用语言必然以身作则，必然合乎规范，因而你是广义的语言教师。你的语言就是人家的范例，人家经常会引经据典地说："某某是这样说的，那样说总不大对头吧。"具体地说，像话剧、电影的演员，电台的广播员，各级各类学校课堂里的教师，大大小小会议里的报告人和发言人，他们无论发一个语音，组织一句话，选用一个词儿，除了给人家知识、情感、思想、道德种种方面的影响以外，同时就在给人家教语言——人家或者自觉或者不自觉，实际上在受他们的教。还有不使用口头语言而使用书面语言跟人家打交道的人，像报社记者，出版社编辑人，各种机关、团体里的撰稿人，各种浅近的、高深的论

著的著作者，还有文艺作家，情形完全跟前边说的演员、广播员……一样，除了给人家知识、情感、思想、道德种种方面的影响以外，同时非当人家的语言教师不可，义不容辞，推也推不掉。这样说来，这一批人唯有真正做到以身作则才成，惟有真正做到使用语言完全合乎规范才成。

凡是使用语言的人怎么样努力呢？这可以这么想，使用语言是社会生活里一件重要事情，决不是一个人关在屋子里单独干的事情，广播虽然只对着个播音机，文稿虽然可以关在屋子里写，可是听众和读者有多少，没法计算。就说是在使用语言上没有示范作用的人，彼此也必然互相影响，你的语言影响我，我的语言影响你，你我跟他又互有影响。咱们既然要求现代汉语建立一致的明确的规范，就必须共同注意这种互相影响的情形。大家争取合乎规范，在互相影响之下，约定俗成，才真正能有巩固的规范。《孟子》里的比喻说："一齐人傅之，众楚人咻之，虽日挞而求其齐也，不可得矣。引而置之庄岳之间数年，虽日挞而求其楚，亦不可得矣。"这说的是学习方言的情形，在这里可以借用。"众楚人咻之"，好比多数人不在语言实践上争取合乎规范，那么少数人虽然争取合乎规范，也不容易成功。"引而置之庄岳之间"，好比少数人有了个好环境，这个环境里大家争取合乎规范，成为风气，那么少数人很容易在环境里同化，语言实践自然而然地合乎规范了。现在咱们要造成个汉语规范化的"庄岳"，这个责任，凡是使用语言的人都有一份儿。

说到这里，可以总起来说了。所谓现代汉语进一步规范化，也就是普通话进一步规范化，这里头包含两个意思。一

个意思是加强并且加快语言研究工作，凡是没有研究透的，都得下工夫，都得得出结果来。研究得越透，结果越可靠，所起的规范作用越大。另一个意思是，凡是使用语言的人既然要求有规范，就必须特别注意自己的语言实践。规范不是凭空的东西，必须在群众中间有坚固的基础，规范才真正建立起来。这两个意思应该结合在一块儿。语言研究工作者加紧努力，凡是使用语言的人一点儿不放松自己的语言实践，咱们才能从早完成汉语规范化的任务。

现在可以缩小范围，就文艺作者方面说一说怎么样在现代汉语规范化的事情上尽力了。我的知识很少又很浅，我说不出什么深文大义。可是我还愿意勉力做一个文艺作者，有一些自己勉励自己的意思，其中包括跟语言问题有关的意思，现在就把跟语言问题有关的意思说出来。要是同行的朋友认为我的意思还中听，就不妨拿来互相勉励。因此，以下用的代词还是“咱们”，不用单指我个人的“我”。

咱们知道文艺作品的高低好坏决定于作者的世界观和人生观，决定于作者对社会生活的认识。咱们又知道要达到认识必须通过思维。咱们的思维不是空无依傍的，思维必须依傍一种工具，就是语言。咱们不能脱离语言而思维，思维的时候也就是使用语言组织语言的时候。使用语言组织语言的结果得到一串语言，这是说得出来写得下来的。说出来的写下来的这一串语言，实际上就是咱们的认识。因此，咱们可以这么说，咱们对社会生活的认识是内容，这内容固定于语言的形式。内容不固定于这样的语言的形式，就固定于那样的语言的形式，决不能不固定于任何语言的形式。要是不固定于任何语言

的形式，也就无所谓内容。你怎么能自信有这么个认识呢？人家又怎么能知道你有这么个认识呢？有人说想的时候想得很好（也就是内容很好），说出来写下来可打了折扣（也就是形式配不上内容），这种说法也大可以商量。既然想得很好，说出来写下来怎么会变了样儿？有这种说法的人，认为内容是形成在先的，内容的形成是空无依傍的，语言的形式只是在后配上去的东西，并不是在内容形成的时候同时形成的。因此他们几乎根本否认语言跟思维的联系。咱们既然知道语言跟思维的联系情况，想法就跟他们不一样。咱们认为固定下来的形式就是内容的全貌，文艺作品高也好，低也好，好也好，坏也好，全都兼包内容和形式而言。你说想得很好，说出来写下来可打了折扣，这所谓想得很好，其实只是个朦胧的感觉，还没有想到把它说出来写下来就是明确的语言。在这当儿就勉强说出来写下来，当然连自己也不能满意了。要判定自己到底想得好不好，总该想得十分明确，想到把它说出来写下来就是明确的语言。要是那时候觉得不能叫自己满意，就只有重新想过。就写作上说，重新想过就是修改。修改这件事也兼包内容和形式。无论大修改小修改，所想的改了，语言也必然改，语言改了，就表示所想的改了，决没有此改彼不改的情况。有人以为修改只是语言方面的改动，咱们可不那么想。咱们这种认识在实践上很有好处。首先是能够切合实际办事。咱们不以朦胧的感觉为满足，咱们依傍着语言作着实的明确的思维，思维的结果是内容和形式的同时完成。其次，这就不至于犯贪懒的毛病。"所谓贪懒"，像老舍先生说的，"就是大笔一挥，不加思索，只管自己写着痛

快，不管别人懂不懂。"这样实践固然不保证一定写成好作品，前边说过，好作品决定于作者的世界观和人生观好，决定于作者对社会生活的认识好，可是，凡是写成好作品的，这样实践是必不可缺的条件。

咱们知道语法是联词成句的规则，就凭这些规则，语言才成为有条理的和可以理解的。凡是一种语言就有语法。这个民族的语言、语法这样，那个民族的语言、语法那样，可没有无所谓语法的语言。各民族的人各按语法使用本民族的语言，这才可以作着实的明确的思维，这才可以跟本民族的人交际和交流思想。能不能不按语法呢？不成。不按语法咱们就没法思维，或者只能想得乱七八糟，说给人家听，人家就莫名其妙。这有点儿不自由吧？固然也可以说有点儿不自由，可是这跟鸟只能在空中生活，鱼只能在水里生活一样，鸟未必希望有水里生活的自由，鱼未必希望有空中生活的自由，咱们也不希望有不按语法的自由。不按语法并不犯什么法，坏处就在咱们自己吃亏，这个亏大极了——不能够参加社会生活。谁愿意吃这么大的亏呢？因此，咱们从小学说话就学会语法，学会了就不准备改变，进了学校还要专学语法，掌握一些语法的规律，不但知其然，并且知其所以然，保证随时都能自觉地合乎语法。掌握语法可以说是人人生活里的必要事项，咱们文艺作者当然不是例外。不做文艺作者也得掌握语法，难道做了文艺作者，专搞以语言为手段的文艺，反而可以不管语法了？咱们中间有极少数的几位曾经说过这样意思的话：管它语法不语法，我爱怎么写就怎么写。这个话就有点儿争取不按语法的自由的意味了。其实说这个话的朋友们大体上

还是按语法的，真正不按语法，又怎么写得成作品呢？万一写成了，又给谁去读呢？不过他们并不要求自觉地合乎语法，那是显然可见的。希望他们想一想，人家期望文艺作者在使用语言上起示范作用，这种期望不容辜负。再希望他们想一想，文艺写作不是单方面的事，不能不顾到读者，读者按语法读文艺作品，作者就得完全按语法写作，不然就不免在作品和读者之间起一道或厚或薄的墙。这样想了以后，他们该会要求自觉地合乎语法吧。总之一句话，咱们文艺作者不必兼做语法的研究者，可是，跟所有的人一样，必须是语法的实践者。

现在再就词的方面说一说。咱们知道词是构成语言的材料，好比砖瓦木料是构成房子的材料。光有一堆砖瓦木料不成房子，光有一堆词不成语言。砖瓦木料受了间架结构的法则的支配才成为适于居住的房子，词受了语法的支配才成为有条理的可以理解的语言。语法和词哪一样更重要呢？还用房子来打比，间架结构要搞得妥当，砖瓦木料也要挑得坚实，两方面分不开来，要是只顾一方面，不顾另一方面，那决不能造成好房子。这样说来，当然是语法和词同样重要，而且不能顾此而失彼。咱们从小到大，词汇的范围逐渐扩大，在接受每一个词的时候，不是仅仅接受一个音或几个音，一个字或几个字，是连它所表示的事物同时接受的。譬如接受“苹果”“红”“熟”“烂”这些个词，就连什么叫“苹果”“红”“熟”“烂”同时接受。换一句话说，是跟认识客观事物联结在一块儿的。还有一层。咱们接受每一个词是受本民族的约束的。在其他民族里，同样的客观事物并不叫“苹果”“红”“熟”“烂”，

可是在咱们民族里叫"苹果""红""熟""烂"，咱们就不能不依。因此，在接受的时候，咱们必须注意对客观事物的认识，认识得越透彻越好。在使用的时候，咱们必须挑选那些恰当地表示客观事物的词，这样挑选得来的词必然不违反本民族的约束，能为本民族人人所理解。以上说的其实都是当然之理，任何人应该这样，文艺作者当然也应该这样。咱们不愿意轻易造一个新词。新词的创造是跟新事物的产生相联系的，并非新事物，就完全没有另外造个新词的必要。咱们也不愿意受方块汉字的迷惑，随意拼凑一个奇奇怪怪的词。举个极端的例子，譬如"聊寞"，谁也不明白什么叫"聊寞"。原来作者想的是"无聊"和"寂寞"，他以为取个"聊"字取个"寞"字就可以表示"无聊"和"寂寞"，人家也能够接受，这是上了方块汉字的当。咱们知道作者在用词上尽可以创新，尽可以施展才能，可不在乎不必造而造，也不在乎随意拼凑。老舍先生常爱提起"红杏枝头春意闹"的"闹"，"春风又绿江南岸"的"绿"。这两个词的确值得赞赏，可是"闹"还是咱们所理解的"闹"，"绿"还是咱们所理解的"绿"，只因跟其他的词适当地配合在一块儿，才造成了新的境界。说这是用词用得好，当然不错。不过还得进一步，用词所以能用得好，还在乎形象思维好，形象思维里有这个"闹"这个"绿"，"闹"和"绿"自然来了。再说方言土语的词，咱们希望尽量少用，有选择地用。使用方言土语里的词也不犯什么法，可是也不免在作品和读者之间筑起一道或厚或薄的墙，咱们不愿意有这么一道墙，所以尽量少用。所谓有选择地用，就是说某一个词在普通话词汇里找不着跟它相当的，它的表现力又

很强，这才挑出来用。挑出来用，同时有把它推荐给大家，丰富普通话词汇的意思。要是大家跟上来用，它就转化成普通话词汇的一分子了。除了这样的情况以外，咱们不再用一个方言土语里的词。

最后还得说到风格。文学既然是以语言为手段的艺术，风格跟语言当然有密切的关系。可是咱们知道，像注意语法、注意用词之类的要求是任何风格的基础。达到了这些要求，才能够进一步造成风格。因此，有人说现代汉语规范化对作者是一种束缚，这个话咱们不相信。

1956年1月7日作

# 关于使用语言

文艺作者动脑筋，搞创作，这是一种思维活动。这种思维活动要塑造一些人物，布置一些情节，描写一些景象，目的在反映生活的实际——虽然写成的小说戏剧之类是假设虚构，可是比记载实在的事情还要真实。

有人以为思想活动是空无依傍的，这种想法并不切合实际。空无依傍就没法想。就说想一个人的高矮吧，不是高个子，就是矮身材，或者是不高不矮，刚刚合度，反正适合那想到的对象就成。要是不许你想"高个子"、"矮身材"、"不高不矮"、"刚刚合度"等等，你又怎么能想一个人的高矮呢？

"高个子"、"矮身材"、"不高不矮"、"刚刚合度"等等，全部是语言材料。各种东西的性状，各种活动的情态，这个，那个，这样，那样，不依傍语言材料全部没法想。因此，咱们可以相信，思维活动决不是空无依傍的，必须依傍语言材料才能想。

必须依傍语言材料才能想，所以思维活动的过程同时就是语言形成的过程。不是先有个空无依傍的想头然后找些语言把它描写出来，是一边在想一边就在说话，两回事其实是一回事。

两回事既然是一回事，那么，想的对头，说的也必然对

头，说的有些不到家，就表示想的有些不到家。

要是说，“我想的倒挺好，只是说出来的语言走了样”，人家怎么会相信呢？人家会问：“你是依傍语言材料想的，想的挺好，形成的语言当然也不错，怎么说出来会走了样呢？”人家这个问话是没法回答的。其实这儿所谓想的挺好只是一种幻觉，语言走样就证明你还没想得丝丝入扣。

再拿文艺作品来说。文艺作品是作者思维活动的成果，思维活动的固定形式，也就是写在纸面上的语言——文字。作者给读者的，仅仅是这些写在纸面上的语言，这以外再没有别的。读者认识作者所反映的生活的实际，了解作者的世界观和人生观，也仅仅靠这些写在纸面上的语言，这以外再没有别的。因此，这些写在纸面上的语言是作者读者心心相通的唯一的桥梁。读者不能脱离作品的语言理解作品，要是那样，势必是胡思乱想。作者也不能要求读者理解没提到的东西，搞清楚没说清楚的东西，要是那样，就不免宽容了自己，苛待了读者。固然，文艺作品里常常有所谓“言外之意”，话没明说，只要读者想得深些透些，也就能够体会。可是言外之意总得含蓄在明说出来的话里头，读者才能够体会。要是根本没有含蓄在里头，怎么能叫读者无中生有地去体会呢？所以言外之意还是靠语言来传达的。

以上的话无非要说明这么个意思：思维和语言密切地联系着，咱们不能把想的和说的分开来看待。实际上思维和语言是分不开的。可见分开来看待是主观方面的态度。分开来看待就出毛病，主要的毛病是走上这么一条路：想得朦胧模糊，说的潦草随便。所谓想得朦胧模糊，就是头脑里只有一些跳

荡的没有秩序的语言材料，语言的固定形式还没有形成，在这时候就以为是够了，想得差不多了——其实还得好好地继续想。所谓说得潦草随便，就是赶紧要把还没形成固定形式的东西说出来，这其实是说不出来的，说不出来的硬要说，硬要说又非取一种固定形式不可，非说成一串语言不可——这就免不了潦草随便。

不把想的和说的分开来看待，情形就完全不同了。头脑里只有一些跳荡的没有秩序的语言材料的时候，决不就此停止，非想到形成了语言的固定形式不可。这固定形式并不是随便形成的，它的形成是有原则的，就是跟所想的符合。一边在想，一边就是在说，当然只能取这么个原则。为什么用这个词，不用那个词，为什么用这样的句式，不用那样的句式，为什么先说这个，后说那个，为什么这一部分说得那么多，那一部分说得那么少，诸如此类，全都根据这么个原则而来。这样的固定形式不保证一定是好作品，那还得看作者的世界观和人生观怎样，作者对生活的实际认识得怎样。可是作者这一番思维活动是认真的，着实的，那是可以肯定的。凡是好作品大概都具备这样的基础。

不把想的和说的分开来看待，就不会像有些人那样，说"语言只是小节罢了"——言外颇有尽可以不管或者少管的意思。要是听见人家在那里说"语言只是小节罢了"，一定会毫不放松，跟人家争辩，哪怕争得面红耳赤。语言是作者可能使用的唯一的工具，成败利钝全在乎此，怎么能是小节？咱们能对读者说"不要光看我的作品，你得连带看我的头脑"吗？咱们能对读者说"我的头脑比作品高妙得多"吗？不能。头脑，

藏在里面，怎么能看呢？而且读者就要看咱们的作品，就要通过作品看咱们的头脑。而作品呢，从头到尾全都是写在纸面上的语言，就靠这些写在纸面上的语言，咱们的头脑才跟读者相见。语言怎么能是小节？

不把想的和说的分开来看待，对作品的修改的看法也就正确了。有人说自己的或者人家的作品还得修改，往往接着说"不过这是文字问题"(所谓文字问题就是语言问题)。咱们在开会讨论什么文件章则的时候，也常常听见这样的话："大体差不多了，馀下的只是文字问题了。"单就"文字问题"四个字着想，就知道说话的人是相信内容实质可以脱离语言而独立存在的，是相信语言的改动不影响内容实质的。实际上哪有这回事呢？内容实质凭空拿不出来，它要通过语言形式才拿得出来。语言形式有改动，内容实质不能不改动。而且，正因为内容实质要改动，才改动语言形式。不然，为什么要改动语言形式呢？这么想，就可以知道所谓修改，实际上是把内容实质重新想过，同时就是把话重新说过。一大段话的增补或者删掉，这一段和那一段的对调，一句话一个词的增删改动，全都是重新想过重新说过的结果，决不仅仅是"文字问题"。这是个正确的看法。这个看法的好处在注重内容实质，所作的修改必能比先前提高一步。

就语言的使用说，大概跟经济工作一样，节约很重要。经济工作里头所谓节约，并不是一味地省，死扣住物力财力尽量少用的意思。节约是该用的地方才用，才有计划地用，用得挺多也要用，不该用的地方就绝对不用，哪怕用一点也是浪费：关键在乎该用不该用。咱们写个作品，在语言的使用

上也该遵守节约的原则。

就说描写一个人的状貌吧，五官四肢，肥瘦高矮，坐着怎样，站着怎样，跑路又怎样，诸如此类，可以写个无穷无尽。再说写几个人的对话吧，说东道西，天南地北，头绪像藤本植物那样蔓延开来，也可以写个无穷无尽。此外如描写一个乡村的景物，叙述一间屋子里的陈设，要是把想得到的实际上可能有的全都搬出来，也就漫无限制。像这样无穷无尽，漫无限制，就违反了节约的原则。要讲节约，就得考虑该用不该用。怎么知道哪些该用哪些不该用呢？写个作品总有个中心思想，跟中心思想有关系的就该用，而且非用不可，没有关系的就不该用，用了就是累赘。这只是抽象地说。某个作品的中心思想是什么，认真的作者自然心中有数。心中有数，哪些该用哪些不该用就有了把握。于是，譬如说吧，描写一个人的状貌，不写别的，光写他的浓眉毛和高颧骨。写几个人的对话，绝不罗嗦，只让甲说这么三句，乙说这么五句，丙呢，让他说半句不完整的话。乡村景物可以描写的很多，可是只写几棵新栽的树和射到树上的阳光。房间里的陈设该不止一个收音机，可是就只写那个收音机，再不提旁的。为什么只挑中这些个呢？一句话回答：这些个跟中心思想有关系，适应中心思想的要求。这就叫厉行节约。

再就一句话来说。一句话里的一个名词，加得上去的修饰语或者限制语决不止一个，一个动词或者形容词，加得上去的修饰语决不止一个。要是把加得上去的都给加上去，大概也会违反节约的原则。怎么办呢？只有看必要不必要。必要的才给加上去，不必要的全丢开。或者一个必要的也没有，就

一个也不给加上去。必要不必要怎么断定呢？还是看中心思想。一句话的作用不是写人就是写物，不是写事情就是写光景……这些个全跟中心思想有关系。所以每句话全跟中心思想有关系，全该适应中心思想的要求。凡是适应要求的就是必要的。

语言里像“虽然”“那么”“固然”“但是”“因为”“所以”之类的词好比门窗上的铰链，木器上的榫头。这些词用起来也有必要不必要的分别。譬如说“因为怕下雨，所以我带着把伞出门”，这交代得挺明白，不能说有什么错。可是咱们大都不取这么个说法，只说“怕下雨，我带着把伞出门”。为什么呢？因为不用“因为”“所以”，这里头的因果关系已经够明白了。已经够明白，还给加上榫头，那就不必要，就不合节约的原则。

咱们评论语言的使用，往往用上“干净”这个词，说某人的话很干净，某篇东西的语言不怎么干净。所谓干净不干净，其实就是节约不节约。从一节一段到一个词一个句子，全都使用得恰如其分，不多也不少，就做到了节约，换个说法，这就叫干净。

语言的节约仅仅是语言问题吗？或者仅仅是某些人惯说的“文字问题”吗？只要领会到语言跟思维的密切联系，就知道不仅仅是语言问题或者“文字问题”。语言要求节约跟思维要求节约是分不开的。在思维过程中，必须把那些罗罗嗦嗦的不必要的东西去掉，同时非把那些必要的东西抓住不可，这是思维的节约。表现在语言方面，就是语言的节约。

就语言的使用说，还有很重要的一点必须特别注意，就是

语言的社会性。语言是社会的产物，是大家公用的东西，用起来不能不要求彼此一致。你这么说，我就这么了解，你那么说，我就那么了解，你说个什么，我就了解个什么，切实明确，不发生一点儿误会，这全在乎双方使用语言的一致。

决不可能有个人的语言。与众不同，自成一套，那是办不到的，那样的语言（要是也可以叫语言的话）非但不能叫人家了解，自己也没法依傍着来思维。所以一个人生在这个社会里，就注定使用这个社会的共同的语言。

使用共同的语言，可是跟人家不怎么一致，这种情形是可能有的。或者是学习不到家，养成了不正确的习惯，或者是一时疏忽，应该这样说的那样说了，这就跟人家不一致了。跟人家不一致总是不好的，即使差得有限，也叫人家了解不真切，有朦胧之感，要是差得很远，就叫人家发生误会，或者完全不了解。因此，凡是使用语言的人，包括文艺作者，都得随时注意，自己在使用上有没有跟人家不一致的地方，要是有，赶快纠正。

注意可以分三个方面——语音，语法，词汇。单就写在纸面上的语言说，作者的语音准确不准确无从分辨，因此，可以撇开语音，只谈语法和词汇两个方面。

语法是联词成句的规律，每种语言有它的语法，没有语法就不成其为语言。咱们从小学语言，逐渐能叫人家了解，正因为不但学会了些词，同时也学会了语法。有些人觉得没有什么语法似的，这跟咱们生活在空气里，仿佛觉得没有什么空气一样。中小学要教语法，理由就在此。自发地学会了语法，并不意识到有什么语法，难保十回使用不出一两回错。

在学校里学了语法，自觉地掌握住语法的规律，就能保证每回使用都不错。怎样叫掌握住规律？怎样叫不错？也无非跟使用这种语言的人的语法完全一致罢了。

谁要是说“语法不能拘束我，我自用我法”，这好比说脱离了空气也可以生活，当然是个不切实际的想法。现在这样想的人并不太多了，大家知道语法的重要性。知道语法重要就得研究语法。依靠一些语法书来研究，或者不看什么语法书，单就平时的语言实践来研究，都可以。一般说来，文艺作者对语言的敏感胜过其他的人，文艺作者只要随时留心，即使不看什么语法书，发现规律掌握规律也是容易的。譬如说吧，同样是疑问语气，为什么有的用“吗”，有的用“呢”，有的任何助词都不需要呢？又如同样是假设语气，为什么有的需要用“如果”或是“要是”，有的不必用这些词，假设语气也显然可辨呢？又如同样是重叠，为什么“研究研究”不能作“研研究究”，“清清楚楚”不能作“清楚清楚”，并且，重叠跟不重叠的不同作用在哪儿呢？又如最平常的一个“的”字，为什么有的地方必不可少，少了就使词跟词的关系不明，有的地方尽可不用，用了反而见得累赘呢？诸如此类，只要一归纳，一比较，就把所以然看出来了。这样看出来的是最巩固的，不仅能永远记住，而且能在语言实践里永远掌握住。

无论是谁，说话写文章大致是合乎语法的。偶尔有些地方不合语法也是难免的，原因不外乎前边说过的两点——习惯不良，一时疏忽。文艺作者笔下的东西，按道理说不应该有这个偶尔。只要随时留心，把语法放在心上，当一回事儿，就能够纠正不良的习惯，防止疏忽的毛病，就能够避免这个

偶尔。

现在再就词汇说一说。各人的词汇的范围并不完全相同，可是谁都在那里逐渐扩大词汇的范围。单就一个人说，了解的词汇必然大于使用的词汇。因为使用的非了解不可，而了解的未必全拿来使用。譬如咱们了解一些文言的词，咱们大都不拿来使用。

在思维活动的时候，咱们随时挑选适当的词。什么叫适当的词呢？一，切合咱们所想的对象；二，用得跟社会上一致。譬如想的是一种颜色，这种颜色是“红”，社会上确实叫它“红”，那么“红”就是适当的词。又如想的是一种动作，这种动作是“推”，社会上确实叫它“推”，那么“推”就是适当的词。切合对象，跟社会上一致，这两点是联系着的。正因为约定俗成，这种颜色大家都叫它“红”，这种动作大家都叫它“推”，“红”和“推”才是切合对象的词。要是换成“绿”和“拉”，那就跟社会上完全不一致了，也就是跟对象完全不切合了。

像“红”和“推”那样的词还会用得不适当吗？当然不会。可是大多数的词不像“红”和“推”那么简单，往往要下工夫挑选，才能找着那个最适当的。譬如“美丽”“美”“艳丽”“漂亮”，粗看好像差不多。这几个词的分别到底在哪儿，当前该用哪一个才切合所想的对象，才跟社会上一致，这是挑选的时候必须解决的。求解决可以查词典，一部好的词典就在乎告诉人家每个词的确切的本义和引申义，明确地指出它能用在某种场合，不能用在某种场合。要是平时做过归纳比较的工夫，能够辨别得很明确，那就无须查什么词典，因为词典也是经过这样的工夫编出来的。说到这儿又要提起文艺作者对语言的

敏感了。文艺作者凭他的敏感，平时在这方面多多注意，也是"工欲善其事，必先利其器"的准备工作。在目前还没有一部叫人满意的词典，这种准备工作尤其需要。要是平时不做这种准备工作，连勉强可用的词典也不查一查，那么临到选用的时候就有用得不适当的可能——本该用"美"的，用了"美丽"了，或者本该用"美丽"的，用了"漂亮"了。咱们对每一个词，不能透彻地了解它，就不能适当地使用它。严格一点儿说，只有咱们透彻地了解的那些词，才该归入咱们"使用的词汇"的范围。

咱们要随时吸收先前不曾了解不会使用的词，扩大"使用的词汇"，扩大了再扩大，永远没有止境。不是说从广大群众方面，从种种书刊方面，都可以学习语言吗？这不仅指扩大词汇而言，可是扩大词汇也包括在内。平时积蓄了财富，需用的时候就见得宽裕，尽可以广泛地衡量，挑选最适当的来使用。要是吸收不广，积蓄不多，就可能发生两种情形。一种情形是一时找不着适当的词，随便用上一个对付过去。另一种情形是生造一个词用上，出门不认货，不管人家领会不领会。譬如某一部作品里说大风"抨击"在脸上，这就是前一种情形。"抨击"不是普通话的词，是文言的词，意义是攻击人家的短处，拿来说大风，牛头不对马嘴。同一部作品里又说声音"飘失"在空中，这就是后一种情形。"飘失"是作者生造的词，用方块汉字写在纸面上，人家认得"飘"字"失"字还可以猜详，要是口头说出来，人家就听不懂，或者用拼音字母写下来，人家就看不懂。可见这两种情形都是不好的。

新事物不断地出现，新词就陆续地产生。凡是新词，总

有人在口头或是笔下首先使用。可是仅仅一个人使用一两次，这个新词不一定就能成立，必须多数人跟上来，也在口头或是笔下使用它，它才能成立。多数人使用它就好比对它投了同意票。至于并非新事物的事物，既然有现成的词在那里，就无须另外造什么新词。固然，另外造新词也是一种自由，谁也不能禁止谁，然而享受这种自由的结果，无非给自己的语言蒙上一层朦胧的阴影，给人家添点儿猜详的麻烦罢了。

咱们还应该注意辨别普通话和方言土语。要依照普通话的语法，使用普通话的词，不要依照方言土语的语法，使用方言土语的词。推广普通话，汉民族使用统一的语言，在社会主义建设高潮的今天，是作为一种严肃的政治任务提出来的。文艺作者跟其他文化工作者一样，应该而且必须担当这个任务。普通话和方言土语，就语法说，差别不太大，可并不是没有种种微小的差别。就词和熟语成语说，那就差别很大，各地的方言土语之间差别也很大。在文艺作品里，方言土语的成分搀用在普通话里的情形大致有两种。一种情形是只搀用某一地区方言土语的成分，如只搀用东北话或者河南话的成分。这在某一地区的人读起来方便，对其他地区的人可就是不小的障碍。另一种情形是搀用某几个地区方言土语的成分，南腔北调，兼收并蓄。这对各地区的人都是不小的障碍。而作者搀用那些方言土语的成分，又有有意识和无意识的分别。有的是故意要用上那些成分，有的是没有下工夫辨别，不知不觉地用上那些成分了。现在咱们的目标是使用纯粹的普通话，那当然不该故意用上些方言土语的成分了。为要避免不知不觉地用上，就得养成习惯，哪些是普通话的

成分，哪些是方言土语的成分，要能够敏感地辨别，恰当地取舍。

还可以这么考虑，方言土语的成分也不是绝对不用，只是限制在特定的情况下使用。譬如作品里某个人物的对话，要是用了某地区的方言土语，确实可以增加描写和表现的效果，这就是个特定的情况，这时候就不妨使用。又如作者觉得方言土语的某一个成分的表现力特别强，普通话里简直没有跟它相当的，因此愿意推荐它，让它转成普通话的成分，这就是个特定的情况，这时候就不妨使用。——到底能不能转成普通话的成分，那还得看群众的同意不同意。

到这儿，关于语言的社会性说得差不多了。要讲究语法，要注意选词，要避免使用方言土语的成分，这些并不是什么清规戒律，全都为的语言的一致。大家的语言一致，语言才真正是心心相通的桥梁。不要以为这样未免太不自由了，要知道在这点上讲自由，势必造成语言的混乱。不要以为这样就限制得很严，再没有用武之地了，要知道这些要求只是语言的基本要求，在达到基本要求的基础上，作者凭他的世界观人生观和才能，尽可以千变万化地运用，完成他的语言的艺术。

1956年2月11日作

# 从"已所不欲"着想

写文章的人必是读文章的人。在先能读未必能写，后来能读又能写，能写的时候还是读人家的文章。

要是写文章的能够反求诸己，想一想自己不满意什么样的文章，对于改进文风多少会有点儿办法。

譬如读人家的文章，有时候这么想：这篇东西四平八稳，全都是题中应有之义，虽然成一篇文章，可是好像在什么地方见过，而且见过不止一回，不过字句有些儿不同罢了。从这上头就可以悟出一个简单的道理，文章无论大小深浅，总得是值得告诉人家的新鲜东西，否则，为什么要浪费笔墨呢？要不是自己的东西，为什么要费自己的笔墨呢？

譬如读人家的文章，有时候觉得未免"浪费"，或者太臃肿了，或者太支蔓了，如果去掉那些臃肿或是支蔓的部分，篇幅可以缩短，实质还是一样。从这个想头推开来，就知道可×可不×——不×"的公式也适用于写文章，可说可不说的话应该不说。不怕多说，可以不说的话也要说，那是没有底的。尽量说些可以不说的话，浪费自己的笔墨还是小事，严重的是耗损读者的精力和时间。无缘无故耗损人家的精力和时间，那几乎是道德问题了，你说严重不严重？

譬如读人家的文章，有时候很想找到文章的作者，问他

一连串的话。"你这篇文章仿佛是这么个意思，又仿佛是那么个意思，你的意思到底怎么样呢？你所用的某些个词为什么不照约定俗成的用法呢？你用这些个词到底想表达什么意思呢？你的某些语句为什么不合咱们的语法习惯呢？你这样做，是不是想独创一些语法规律呢？……"想起这些问话，就很容易想起写文章为的是给人家看，明确第一。遣词造句要注意语言的社会性，并非不容许独创，可是要在约定俗成的基础上独创。否则"创"出些"个人"的语言来，读者就会回敬你一大堆的"为什么"。

前边的话用"譬如"开头，当然是举例的意思，不准备说周全。然而，就是前边提到的几点，假如有这么些人能够实践，文风即使不怎么"丕变"，也改进得很可观了。

1956年7月23日作

# 临摹和写生

向来学画，不外两个办法。一是临摹，拿名家画幅做范本，照着它下笔。一些画谱里还有指导初学的方法，山的皴法有几种，树的点法有几种，全都汇集在一块儿，让人逐一学画。这样分类学习，也是临摹的办法。还有一个办法是写生。写生是直接跟物象打交道，眼里看见的怎么样，手里的画笔就照着画出来。无论从临摹或是写生入手，都有成为画家的可能。

我说学画的两个办法，意在拿来打比方，比喻学写文章。学写文章也有临摹的办法。熟读若干篇范文，然后动手试作，这是临摹。在准备动手的时候，翻着一些范文作参考，也是临摹。另外一个办法是不管读过什么文章，直接写出自己的所见所闻所感所思。所见怎么样就怎么样写，所闻怎么样就怎么样写，其余类推。这是写生的办法。

学校里教学作文，往往把课本里的选文看作范本，有人觉得这还不够，希望另外选些范本，最好学写游记以前先读几篇游记，学写报告书以前先读几篇报告书。有人学习文艺写作，也喜欢揣摩几篇名家的作品，从用意布局到造语用词，都希望有所取法。可见无论学作寻常文章或是学写文艺，认为临摹的办法有效的人很不少。

我并不是绝对不赞成临摹的办法，可是我认为采取写生的办法更有好处，至少应该做到写生为主，临摹为辅。以下容我说明这个浅薄的意见。

还是拿学画来打比方。临摹的时候，面前摊着名家的画。画上当然有种种物象，可是这些物象是名家眼里看见的，不是临摹的人眼里看见的。临摹的人只能以整幅名家的画为物象，一笔不苟地把它描下来。对于画上种种物象的本身，临摹的人是隔着一层的。名家可能有看不透切的地方，可能有表现得不够的地方，临摹的人只好跟着他，没法画得比他更完美。写生可不同，物象摆在面前，写生的人眼睛看它，头脑想它，手里的笔画它，样样都直接。开始写生的时候，成绩可能比临摹坏得多，临摹总还像一张画，写生或许不成画。但是工夫用得多了，看物象的眼光逐渐提高，画物象的手腕逐渐熟练，达到得心应手的地步，那就任何物象都能描绘自如。学画的目的不是希望做到任何物象都能描绘自如吗（成个画家并不是学画的目的，画得好，当然成画家）？这个境界，惯于临摹的人就未必容易达到。总括一句，写生的好处在直接跟物象打交道。

有了前边一节打比方的话，学写文章的方面也不须多说了。学写文章从写生的办法入手，学得好，能够达到挥洒自如的境界，这是一。尤其重要的，以自己的所见所闻所感所思，为根据，学得好，能够真正地表达出自己的所见所闻所感所思，这是二。学校里的学生难道因为世间有文章这样东西，非学它不可，才学写文章的吗？有志文艺的人难道因为文艺是又好玩又漂亮的东西，才发心学写文艺的吗？不是的。学生

在校学习，出校参加任何工作，都需要把自己的所见所闻所感所思表达出来，而且要表达得好，否则就不能过好生活，做好工作，所以必须学写文章。有志文艺的人学写文艺，也无非要把自己的所见所闻所感所思很好地表达出来。不过他愿意运用文艺的技巧和形式，这是他跟一般学生不同的地方。既然如此，学习写作能不以自己的所见所闻所感所思为写生的对象，能不在写生方面多下工夫吗？

既然要在写生方面下工夫，对于对象自然不肯马虎，也不能马虎。所见不真，所闻不切，所感不深，所思不透，那样的对象能够写生吗？值得写生吗？于是要求自己，所见要真，所闻要切，所感要深，所思要透。达到这些要求是整个生活里的事，不是执笔学习写作时候的事，然而是写好文章的真正根源。离开了一个人的整个生活，希望把文章写好，是办不到的。

见真，闻切，感深，思透，当然有程度之不同，真有更真，切有更切，深有更深，透有更透。譬如一个初中学生，他的真、切、深、透比不上一个大学生，但是可以达到跟他整个生活相应的真、切、深、透。他达到了这样程度的真、切、深、透，用写生的办法学习写作，抓住那些真、切、深、透的东西，毫不走样地表达出来，这是最有益的练习。

学写文章从临摹的办法入手，搞得不好，可能跟一个人的整个生活脱离，在观念上和实践上都成了为写作而学习写作。还有，在实践上容易引导到陈意滥调的路子，阻碍自己的独立思考和创意铸语。通常说的公式化的毛病，一部分就是从临摹来的。

自己写生，当然也可以看看人家对同一物象怎么样写生。光是看看是参考或比较，进一步仿照他一下，就是临摹。反正在练习的阶段，偶然临摹几回，并不妨事。所以我在前边说到写生为主临摹为辅的话。

1957年4月27日作

# 可写可不写——不写

我想，“可×可不×——不×”的公式，对改进文风也有用处。就是说，凡是一个词，一句话，多到几百字几千字的一大段，写进去也可以，可是不写进去，对全篇意旨并无什么损害，那就坚决割舍，不写进去。这么办的时候，文章就干净利落。

要是不采用“可×可不×——不×”的公式，让可写可不写的东西自由泛滥，那是没有底的。既然可以容纳这一个放得进去可是不起作用的部分，为什么不能容纳那一个叠床架屋的部分呢？结果唯有一律容纳，凡是下笔时候想到的一律写进去。这样，固然也可以说有底，但是那个“底”以下笔时候想到的为范围，未免太宽泛了。

试想一想这么办的时候影响怎么样。凡是不起什么作用的部分，你既然写了，读者就得读下去，他们读这一部分要用心思，要花时间，那心思和时间是浪费的。再说，你写的东西在社会里传布，要靠印刷工人的劳动，要用造纸工人生产的纸张，你的东西有了不起什么作用的部分，也就是他们的劳动和产品有了浪费。只要看这两笔浪费帐，咱们下笔时候不就该谨严点儿吗？

可写可不写——不写，这是就一方面说。就另一方面说，

就是所有写下来的，必须是非写不可的东西。无论一个词一句话，多到几百字几千字的一大段，如果人家来问，都说得出个要它存在的理由。这样叫"要言不繁"。我想，"要言不繁"是好文风。

1958年3月15日作

# 最适于写儿童文学的人

要繁荣儿童文学，必须扩大作者的队伍。有一大批最适于写儿童文学的人，要是动员起来，该会发挥无穷无尽的潜力。他们是谁呢？就是学校里的教师和辅导员。

不懂得什么，写什么就写不来，这是个最粗浅可是最普通的道理。不懂得儿童，怎么能为儿童写东西呢？所谓懂得儿童，不仅是跟儿童有所接触的意思。接触了，而且能了解儿童生活的实际，能跟儿童的心起共鸣，那才是真懂得儿童。做父母的人，有一部分真懂得儿童，此外就未必。教师和辅导员是职务上担负着教育责任的人，当然比较能真懂得儿童，而且人数有那么多。所以我说，他们是一大批最适于写儿童文学的人。

我曾经跟少数教师和辅导员叙谈，首先觉得感动的是他们那热爱儿童热爱教育事业的忠诚。他们从儿童的一言一动中体会出儿童心理复杂的过程。当时我就想，他们有这么一腔热诚，又有这么些可贵的素材，写作的基础已经具备了，只要作些加工，用文学手段来加工，写下来的东西该不会错，拿给儿童看该不会没意义。我就把这层意思说了。他们都点头，似乎很感兴趣，可没说曾经写过没有。我猜想，他们的抽屉里或许有已经完篇的稿子，他们的小本本上或许有已经拟好

的写作提纲吧。

几位教师和辅导员同在一个学校里，接触的是同一批儿童，如果有兴趣写作的话，似乎可以来个合作。我们都有了深切的经验，干任何事情，几个人商商量量，总比独个儿动脑筋好。譬如素材有一大堆，哪几个值得写，哪几个不值得写，这就大可以商量。所谓加工，无非是就已有的素材考虑，该特别注意哪一点或者哪儿点，哪些地方要凭想象来补充，哪些东西是无关紧要的，尽可以不要，诸如此类。几个人商量停当了，连写作提纲也写定了，然后由一个人执笔。执笔是必须一个人来的，像从前作诗"联句"那样，你来一句，我来一句，到底只是游戏的事。一个人执笔，思路才井井有条，语气也顺当。但是完篇之后，又可以商商量量了。我们写提案，写总结，不是常常要拿草稿讨论好久吗？写儿童文学也可以拿草稿讨论。讨论的结果是几个人的修改意见在大家同意之下收容进去，稿子或多或少改变了原样，成为定稿。到那时候，这一回合作才算结束。

大凡写任何东西，总有个习作的阶段，学生在学校里作文，就是习作的阶段。像前边说的几个人合作写儿童文学，即使把它看成习作，收效也会比独个儿摸索来得大。态度认真，是一。考虑得比较周到，是二。独个儿摸索可能没有那样认真和周到。而且得到的进步和提高是共同的，合作的几个人个个都有份。我恳切地希望教师和辅导员鼓起干劲儿试一试。

习作和成品本来没有严格的分界。习作像个样儿，其中有些新鲜的真实的东西，值得拿给儿童读，对儿童多少有些

教育作用，那就是成品了。报刊上登载的，出版社出版的，就是那样的成品。

当然，在习作之前，人家的作品是要看的，实际上也决不会不看，在商量和执笔的时候，也不妨参考人家的作品。但是，千万不要受人家的作品的拘束。人家写些什么，我也写些什么，人家怎么样写，我也怎么样写，那就是看了人家的作品反而坏事，不如不看的好了。要避免这个毛病，大概须抱定宗旨，一切从亲身的体验出发。素材是从实际生活中得来的，考虑和讨论也根据平时的观察和了解，这样就不至于人云亦云，其中总会有点儿新鲜的真实的东西了。

还有一点。担任教育工作的人，语言修养本该比一般人好些。现在要写东西给儿童看，当然要特别注意笔下的语言，而笔下的语言好不好，妥当不妥当，却在平时的语言修养好不好。因此，凡有兴趣写作的，不能不随时留意，提高自己的语言修养。

1958年4月9日作

# 作品里涉及工程技术的部分

在工农业争取技术革命的形势之下，文学作品里不能不描述工程技术方面的事。近年来我们读到的作品，已经有好些篇涉及工程技术方面，今后将会涉及得更多。

就读者说，工程技术方面的事不是人人懂得的。如果读者不很了解作品里有关工程技术方面的事，对于作品里为工程技术面斗争的人物就会隔膜一层。而一个忠实的作者，决不愿意让读者跟作品里的人物隔膜一层。

因此，作者不能以自己了解某些工程技术为满足——作者自己了解是无可怀疑的，要是他不了解，怎么能把某些工程技术写在作品里呢？作者还要为读者着想，考虑该怎么样下笔，才能使读者也彻底了解那原先未必懂得的工程技术。作者这样做，并不是给读者上科技功课，为的是使读者读下去毫无隔阂，可以自由运用他们的想象而得到充分的感觉。

作者故意不为读者着想，这样的事大概是少有的。自己懂得了某些事，觉得很寻常，以己度人，料想别人必然也懂得，这样的情形却常见。可是，在涉及工程技术的场合，这样的情形就会引起读者不满足之感。

请容许我举两篇作品做例子，一篇是胡万春同志的《步高师傅所想到的……》，一篇是陆俊超同志的《"劳动号"油轮》。

我跟许多读者一样，认为这两篇是去年的比较优秀的作品。我要说的是，这两篇在涉及工程技术的场合没有写得很清楚，致使读者只能依稀仿佛，不能明白如见。

《步高师傅所想到的……》写步高师傅凭严肃而恳切的教导，纠正他徒弟杨小牛的骄傲自满情绪。通篇的关键在于轧钢机上反回盘的进出口装置的尖子。杨小牛在这方面的操作还没到家，“特别是进口尖子磨得不好”，为了他当了代理工段长，面于攸关，硬要用他自己磨的尖子。步高师傅劝他不醒，为了防止出事故，就说“不能正式开车，先试小样子！”试下来果然不成。

通篇提到尖子的地方很不少，还有如下一句说明：“磨尖子并不是那么容易的，因为红钢在反回盘里跑的时候，要来一个九十度的扭转。如果尖子稍为有些不正确，红钢就冲不进轧槽。”可是，我想，除了厂里的工人，怕只有参观过轧钢车间而且观察得顶仔细的人，读了这一篇会懂得那尖子什么样子，怎样装置，它和红钢的关系究竟是怎么回事。换句话说，光从作品看，得不到个明确的印象。

《“劳动号”油轮》写我国一只二千吨的小油轮跟英国一只六千吨的轮船竞赛，船员们凭冲天的干劲发挥机器的潜力，要在航速上超过它，结果做到了。这里头有个清洗气缸的细节目。向来清洗一只气缸的油泥要花八小时，全船八只气缸，逐一清洗要花六十四小时。几年来老轮机长动过不少脑筋，设计过好些工具，想把清洗的“时间缩短，都没有成功。这次船抵港前他又想出了新办法，做了个跟气缸一模一样的模子，准备套在气缸上，往下压，来回挤，好把油泥挤出去。现在老

轮机长想到它，眼前就一亮，他决定马上试一试。经过他几个小时的加工，他把新工具套到了气缸上，往下一压，来回一挤，这一下子简直像把剃刀那样把油泥剃了个精光。原来要八小时的工作，现在只消二十分钟就可作好了。”

清洗气缸的细节目就这样交代了，可是读者不甚了了。什么叫“跟气缸一模一样的模子”呢？这个模子“往下一压，来回一挤”，怎么就能把气缸的油泥清洗干净呢？我们读者只能从作者的交代知道有这么回事，可不能从作者的交代得到实感，明确地知道究竟是怎么回事。

从读者方面着想，总不能满足于仅仅知道有这么回事。对于人物的心情性格，读者要求作者以笔墨为刀凿，像雕刻人像一样，唯妙唯肖地刻划出来。对于故事里的环境景物，读者要求作者以文笔为画笔，像从事绘画一样，或简或繁地描绘出来。工程技术方面的事既然需要写，那一定是作品的必要的组成部分，跟人物的心情性格和故事里的环境景物不相上下。对于这一类材料，读者也要求作者交代得清清楚楚，能使读者得到实感，明确地知道究竟是怎么回事。

关于工程技术方面的事，我们有这样的经验。往往说了半天，人家听了还是不得要领，或者写了好几张纸，人家读了还是似懂非懂。待引导人家去看一看实际的设备装置，看一看现场的操作，人家可就恍然大悟，“原来是这样的！”语言文字的作用有它的限度，教学方面要注意直观，一部分原由也就在此。

科技书刊为了使读者得到明确的了解，除运用语言要求极端准确而外，还用种种的图来辅助，平面图，立体图，解

剖图，工程系统图，操作顺序图，诸如此类。读者一边读准确的叙述，一边看具有直观意义的图，得到的印象和了解就明确而且深刻。

文学作品里写工程技术方面的事，当然不能写得像科技书刊那样。添几幅什么图来辅助，更无此理。那么，是不是随便交代一下就算呢？不成。前边说过，读者对于作者有清楚地交代的要求，作者就得满足读者的要求。

据我揣测，作者只要多费些心思，是能够满足读者的要求的。我这么揣测，主要的根据是作者必然了解他所要写的工程技术。既然了解，要用功夫的地方就只在考虑怎么样下笔，让读者也了解。读者需要了解的不一定要像作者那么多，那么全面，读者只要了解作品里所涉及的，不致有依稀仿佛之感就成。作者可以设身处地地为读者着想，把读者看成完全不懂得某些工程技术的人来着想，这就容易找出哪儿点必得交代清楚，才能使读者不致有依稀仿佛之感。哪儿点找出来了，就考虑把它安排在作品中适当的地方。着笔的方式也看怎么样才适当而定，或者用作者描述的方式，或者用人物对话的方式，或者用叙述人物的感知和观察的方式。大致这方面的笔墨不宜乎多，作者可以设法精简，以足够使读者了解为度。前边曾经说过，文学作品不比科技书刊，把有关工程技术的事写在一处地方怕也未必适宜。那不妨考虑分开来写在几处地方，只要使读者看了那几处地方，能够得到个完整的印象，明确地知道作者所写的工程技术究竟是怎么回事。我所说的多费些心思，大概就是以上这些事儿。这是一个忠实的作者愿意做的，而且是能够圆满地做到的。

写好了一篇东西，不忙拿出去，先请朋友们看一看，或者念给朋友们听一听，这是好些作者乐于采用的办法。这个办法确乎有意思，人家看一看，听一听，“旁观者清”，把不到家的地方给指出来了，作者就可以着手修改，改得比原先好。假如认为作品里写工程技术的事算是个难关目，我想，也可以采用这个办法来检验写好了没有。

作者找不懂得某些工程技术的朋友跟他们谈，说自己的作品里如此这般写某些工程技术，问他们可懂得。如果他们回说懂得，那就成了。如果他们不懂得，必然会指出什么什么地方不懂得，这正是作者原先的疏漏处。对这些疏漏处加工，加工以后再请朋友们看怎么样，一回不行再来一回，直到朋友们点了头为止。在创作过程中走群众路线，拿出去的作品自然能叫读者满足。

我这篇短文提出的问题是不是值得注意，我对这个问题的看法是不是妥当，恳切地希望读者们和作者们指教。我恳切地希望曾经写过工程技术的事或是准备写工程技术的事的作者们，根据他们的实践和设想，谈谈对这个问题的看法。

1959年1月15日作

# 给初学写作者

写自己见到的体会到的东西。——这就是说，事情要搞清楚了才写，道理要想明白了才写，诸如此类。不要看见人家写什么，就跟着人家写什么。跟着人家写什么，搞不清楚，想不明白，写起来非常吃力，结果往往写不好，连自己也不满意。

写有益于人有益于社会的东西。这就是说，对人家有坏影响的东西，咱们思想意识里就不应该有，当然不应该写，就是那些无关紧要的东西，也值不得写。要写总得使读者得到些好处，或者受到鼓舞，或者增长见识，或者提高思想，诸如此类。给读者的好处有大有小，有深有浅，看写东西的人水平怎么样。即使水平不怎么高，只要经过认真考虑，写出东西来也可以给读者一定的好处。

要通盘想的差不多了才动手写。——换句话说，不要边写边想，边想边写。譬如盖房子，要先打个图样，然后竖柱子，上梁，砌墙壁。不先打图样，随便乱来，谁知道会盖成什么样子的房子？通盘想停当了，写起来就很顺当，因为那只是定型化的工夫了，只是把想停当的东西用词句固定下来的工夫了。

写好了要修改，多念几遍，容易找出需要修改的地方。

——这就是说，无论什么东西，一下子就做得完美无缺，是少有的，写东西也一样，所以写好了要修改。虽说通盘想停当了，再加考虑，还有不怎么周到的地方，这就要修改。定型化的时候，所用的某些词句不很适当，不能确切地表达需要表达的意思，这就要修改。修改自然是修改写在纸上的文字，实际上却是修改意思，使意思更完密更明显，给人的印象更深切。多念几遍，怎么个念法呢？就照咱们平时说话那样念。念一遍，念两遍，念着念着，哪儿多了些什么，哪儿少了些什么，哪儿用错了个词，哪儿句子还写得别扭，全都找出来了。这就便于修改，这个方法很有效，不妨试试。

假定自己是读者，看写成的东西要得要不得。——为什么说这句话呢？因为单就自己方面考虑，既然认认真真的想了，辛辛苦苦的写了，往往会觉得大致还要得，但是这样的判断不一定靠得住。把写成的东西作为人家写的，自己算是个读者来读它，看法就会有所不同。那时候如果觉得有点儿意义，就真正是大致要得了。那时候如果觉得不值一读，就见得这回是失败了，失败了不用灰心，振作精神再来写。

1959年6月10日发表

# 动笔之前和完篇之后

我想，写东西总是准备给人家看的，除了日记和写在小本子上的各式各样的摘记。写东西登在报刊上，不用说，那一定是准备给人家看的了。

我想，既是准备给人家看，就得在动笔之前问问自己，想想人家。怎么问问自己呢？——我这要写的东西值得给人家看吗？我把这要写的东西想清楚了吗？我把先怎么写后怎么写安排好了吗？我这样安排能叫人家充分领会我的意思，不至于引起误会吗？就说这几点，不多说了。怎么想想人家呢？——看我的东西的是什么样的人？年纪多大？生活环境怎样？教育程度怎样？工作情况怎样？什么是他们需要知道的又是我能够给他们写的？就说这几点，不多说了。

我想，凡是跟别人相关的事，能够知己知彼总有好处，要不然难免做不好。而写东西给人家看正是跟别人相关的事。

我想，写儿童文学也是写东西给人家看，因而前边说的问问自己，想想人家，对于写儿童文学全都适用。问得清楚了，想得具体了，写成的东西总不至于差到哪儿，也许竟是成功之作。

前边说的是动笔之前，现在说完篇之后。完了篇就交出

去吗？就寄到报社或是杂志社去吗？如果十拿九稳，确实知道我这篇东西写得不错，当然就交出去，让它早点儿跟读者见面。这就要仔细想一想，什么叫写得不错？我跟读者不碰头，不见面。我写这篇东西，读者看这篇东西，光凭登在报刊上的这篇东西，我的心跟读者的心才碰头，才见面。这就可以回答什么叫写得不错的问题了。总得做到我写的正是我要告诉读者的，读者得到的正是我要写的，这才够得上说写得不错吧。假如这样，借用工业建设方面的话来说，叫做"一次成功"。但是，据多数人的经验，写东西一次成功的例子并不多。除非完了篇硬是不再看，你再看它一两遍，总会看出这样那样的毛病，对于向读者"交心"有些妨碍。这就不能马上交出去了，还得重新想想，仔细改改，或者请朋友看看，商量商量，直到自己或者朋友再找不出什么毛病了，然后交出去。认真的作者都是这样做的。

写成了东西自己改，或是别人给我提修改意见，是怎么一回事呢？无非以下这些事：没写正确的，把它改得正确。没写明白的，把它改得明白。多写的，把它去掉。少写的，把它补上。这样写见得语气不顺，就换一种语气。写上这个词儿见得不够贴切，就换一个词儿。诸如此类。这好像有点儿麻烦，但是只要想到我跟读者心连心就只靠写下来的这篇东西，自然不会嫌它麻烦了。何况什么事情只要养成了习惯，随它多麻烦也会变得稀松平常，并不麻烦。而完篇之后多看看，再改改，正是写东西准备给人家看的人非养成不可的习惯。那么，写儿童文学的人也要养成这种习惯。

我只就一般写东西说了些话，动笔之前怎样，完篇之后怎样，也来参加儿童文学笔谈会，感到很抱歉。我虽然曾经写过一些儿童文学，实在说不出什么经验之谈。没有经验就不勉强说，请同志们鉴谅我的老实。

我祝愿写稿的编辑的诸位同志思想解放，精神奋发，为繁荣儿童文学而共同努力。

1978年5月发表

# 跟《人民文学》编辑谈短篇小说

**编辑**：叶老，我们《人民文学》十一月号打算集中刊登几篇比较短的短篇小说，字数都不超过五千。您看这样做好不好？

**叶老**：短一些当然好。现在大家都忙，挤出点时间来不怎么容易。如果只花半小时光景就能读完一篇小说，读完之后又觉得有所得，很有些回味，引起了好些联想，这简直可以说是一种享受。不过，字数似乎不必限得那么死，问题在于能不能使读者有所得。如果能，即使长一点儿，读者还是乐意多花一些时间读下去，决不会责备作者的。

**编辑**：我们是提倡写得短一点的意思，并不是想限得那么死。近来的短篇小说长的居多，一万字以内的就很少见。有些作品，其实不必写得那么长。

**叶老**：这种情形是有的。有些作者或许还没有考虑到怎么把小说写得简练些，紧凑些，或者已经考虑到，但是还没有切实下功夫。

**编辑**：您说的简练和紧凑，可以说是短篇小说的特点吧？

**叶老**：散漫罗唆是没有底的，无论什么文章，都是简练些好，紧凑些好。短篇小说跟长篇相比，当然更应该注意简

练和紧凑。作者在动笔之前不妨多想想，我这篇作品的主要意思是什么。为了把主要意思传达给读者，哪些是必须着力写的，哪些只要交代一下就行了，哪些简直可以不写，预先都得有个数。写的时候不妨随时问自己：对人物和环境这样描写是为了什么？写这个细节是为了什么？要这几句对话是为了什么？还不妨反过来问：如果不要这些描写，不要这个细节，不要这几句对话，又怎么样？经过这样反覆思考，都有了自己认为满意的回答，一定能够写得比较简练，比较紧凑。这就是常说的剪裁问题。不加剪裁，枝叶过多，会使人觉得冗长沉闷。

**编辑**：叶老能不能给举个例子？

**叶老**：拿人物的外表来说吧。主要人物出场，一般总要交代几句，面貌怎么样，身材怎么样，穿戴怎么样。这些交代是否必要呢？有时候必要，有时候不必要。如果写一个机关干部，我想，完全可以不写他的衣着，因为你不写，读者也想象得出来。不过也不能说得这么死，要是他的衣服有点儿特别，跟别的机关干部有些不同，而这些不同正好能表现他的性格、习惯或者别的什么，那又非写不可了。面貌身材之类，也应该作同样的考虑。还有，这些交代是不是一定要放在人物出场的时候，也可以考虑。朱自清先生写《背影》，写他父亲的身材和穿戴，不过几句话，而且不放在文章开头他回家见着父亲的时候，而放在临别之前，父亲把他送上了火车，又横截经过铁轨到对面去给他买橘子的时候。在文章的结尾，朱先生写他记忆中的父亲的"背影"：肥胖的身材，青布棉袍，黑布马褂。字用得更少了，给人的印象却很深刻。至

于父亲的面貌，全篇中一个字没有提，似乎连表情也没有怎么描写，咱们读了，并不感觉缺少了什么。朱先生写的本来是“背影”嘛。

**编辑：**朱先生的《背影》，的确是一篇很好的散文。

**叶老：**有的散文很接近短篇小说。再拿抽烟卷来作例子。抽烟卷本来是生活中的常事，可是在舞台上，某个角色要不要抽烟卷，该在什么时候抽烟卷，都得有点儿讲究。总要符合剧情的发展，他才可以抽，也就是说，导演让他抽烟卷要有个用意，得服从剧情的需要。在小说中写些细节，情形也是这样。鲁迅先生的《在酒楼上》写那个吕纬甫抽了几次烟卷。我看谁有兴趣的话，不妨分析一下，鲁迅先生写吕纬甫抽烟卷是在哪些时候，有没有用意，有什么用意。

**编辑：**现在作这样分析的文章不多。叶老如果能就这个题目给我们写一篇，对读者一定很有帮助。

**叶老：**文章不能写，我实在没有这个精力了。这样的分析，谁有兴趣，最好自己去做。看别人怎样分析当然也有好处，总不及自己去做体会得更深，更容易融化为自己的东西。再说对话，在日常生活中，对话是极多的，往往是甲说三五句，乙说一大堆。可是在小说里，总得挑选用得着的才写。哪些话用得着，哪些话用不着，要看不同的场合。譬如两个人见了面谈天气，本来是无聊的敷衍，一般说来不值得写；可是要表现的如果正是这种无聊的场合，那么“今天天气哈哈哈”又成了传神之笔。例子是举不完的。总之，作者如果能多多思考，自然会找到各种不同的适当的表现方法。

**编辑：**叶老说的都是经验之谈，很值得注意。

**叶老**：不过是些A、B、C罢了。道理总是很简单的，认真做起来可不容易。鲁迅先生有一句话，记住了很有用处。他说："写完之后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。"写完之后自己至少看两遍，能够看三遍四遍当然更好。我主张不但要看，还要念，因为念它几遍，很容易辨别出全篇的语句写得是否流畅。把可有可无的字和词圈掉几个，把不适当的字和词调换几个，似乎还容易办到；要整句整句地删改，尤其是要整段整段地删改，往往会舍不得，非花大力气不可。所以鲁迅先生不但用了"竭力"两个字，后面还加上一句："毫不可惜。"即使自以为得意之笔，只要在整篇中起不了作用，不能使读者增进理解、接受感染、引起思考的东西，不管它是整句还是整段，都得下定决心删改，不怕花力气。写作之前为读者着想，写作之中为读者着想，写完之后还是为读者着想，心里老记着读者，作者才能凭借写在纸上的文字，把自己的思想和感情传达给读者，跟读者交心。你们说对不对？

**编辑**：很对。叶老今天的谈话，我们可不可以整理一下发表呢？

**叶老**：请你们考虑吧，要是对读者还有点用处的话，发表也可以。不过我有点顾虑，只怕别的报刊学你们的样。我实在精力不济了，这样随便谈谈也觉得吃力，下不为例，敢请大家原谅。

1979年10月18日谈

# 我和儿童文学

先说我是怎么写起童话来的。

我的第一本童话集《稻草人》的第一篇是《小白船》，写于一九二一年十一月十五日，我写童话就是从这一天开始的。接着在十六日、十七日写了《傻子》和《燕子》；隔了两天，在二十日又写了《一粒种子》。不到一个星期写了四篇童话，我自己也不敢相信了。这种情形不止一次，那一年十二月二十五日到三十日，也是六天，写了《地球》《芳儿的梦》《新的表》《梧桐子》《大喉咙》，一共五篇。一九二一年冬季，正是我和朱佩弦（自清）先生在杭州浙江第一师范日夕相处的日子，两个人在一间卧室里休息，在一间休憩室里备课，闲谈，改本子，写东西。可能因为兴致高，下笔就快些。朱先生有一篇散文记下了那些值得怀念的日子，中间提到我写童话的情形，说我构思和下笔都很敏捷。我自己可完全记不起来了，好像从来不曾这样敏捷过。

我写童话，当然是受了西方的影响。五四前后，格林、安徒生、王尔德的童话陆续介绍过来了。我是个小学教员，对这种适宜给儿童阅读的文学形式当然会注意，于是有了自己来试一试的想头。还有个促使我试一试的人，就是郑振铎先生，他主编《儿童世界》，要我供给稿子。《儿童世界》每个

星期出一期，他拉稿拉得勤，我也就写得勤了。

这股写童话的劲头只持续了半年多，到第二年六月写完了那篇《稻草人》为止。为什么停下来了，现在说不出，恐怕当时也未必说得出。会不会因为郑先生不编《儿童世界》了？有这个可能，要查史料才能肯定。从《小白船》到《稻草人》，一共二十三篇童话编成一本集子，就用《稻草人》作书名，在一九二三年十一月出版，列入《文学研究会丛书》，因为我是文学研究会的会员。

《稻草人》这本集子中的二十三篇童话，前后不大一致，当时自己并不觉得，只在有点儿什么感触，认为可以写成童话的时候，就把它写了出来。我只管这样一篇接一篇地写，有的朋友却来提醒我了，说我一连有好些篇，写的都是实际的社会生活，越来越不像童话了，那么凄凄惨惨的，离开美丽的童话境界太远了。经朋友一说，我自己也觉察到了。但是有什么办法呢？生活在那个时代，我感受到的就是这些嘛。所以编成集子的时候，我还是把《稻草人》这个篇名作为集子的名称。

在以后这三年里，我只写了六篇童话，我记不得了，是一位年轻朋友查到了告诉我的。一九二五年的五卅运动把我的注意力引到了别的方面，直到大革命失败以后，我才写了一篇《冥世别》。当时，无数革命青年被屠杀了，有些名流竟然为屠夫辩护，说这些青年是受人利用，做了别人的工具，因而罪有应得。我想让这些受屈的青年出来申辩几句。可是他们已经死了，怎么办呢？于是想到用童话的形式，让他们在阴间向阎王表白。这篇童话不是写给孩子们看的，所以后

来没有编进童话集。我在这里提一下，是想说明有些童话可能不属于儿童文学。给文学形式分类下定义本来是研究者的事，写的人可以不必管它。

一九二九年秋天，我写了《古代英雄的石像》。这篇童话引起好些误解，许多人来信问我，这个石像是不是影射某某某。我并无这个意思，只是说就石头来说，铺在路上让大家走，比作一个偶像，代表一个实际上并不存在的英雄有意义得多。后来续安徒生的童话，作《皇帝的新衣》，我也并不是用这个皇帝影射某某某。一九三一年六月，我的第二本童话集《古代英雄的石像》出版，一共收了这两年间写的九篇童话。写得少的缘故，大约是做了许多年编辑工作，养成了不敢随便下笔的习惯。

直到一九五六年，中国少年儿童出版社要我选自己的童话若干篇，编成一本集子。他们说，这些童话虽然是解放前写的，让现在的孩子们看看，知道一些旧社会的情形，也有好处。我同意了，选了十篇，编成了《叶圣陶童话选》。这十篇中，《一粒种子》《画眉》《稻草人》是一九二一年到一九二二年写的，可以代表一个阶段；《聪明的野牛》是一九二四年写的，不曾收进童话集；《古代英雄的石像》《皇帝的新衣》《含羞草》《蚕和蚂蚁》是一九三一年到一九三三年写的，可以代表另一个阶段；最后两篇是一九三六年年初写的《鸟言兽语》和《火车头的经历》(在这两篇之后，就没有写过童话了)。我把这十篇童话的文字重新整理了一遍，因为这是给孩子们阅读的，不敢怠慢，总想做到通畅明白，念起来顺口，听起来入耳。

打倒“四人帮”之后，中国少年儿童出版社打算重排《叶圣陶童话选》，要我增选几篇。我答应了，从第一本集子《稻草人》中选出《玫瑰和金鱼》《快乐的人》《跛乞丐》三篇，从第二本集子《古代英雄的石像》中选出《书的夜话》和《熊夫人幼稚园》两篇，都经过重新整理，加了进去。为了区别于以前的版本，把书名改成《〈稻草人〉和其他童话》，在去年八月出版。

这几本童话集的插图，我都很喜欢。《稻草人》是许敦谷先生的钢笔画，《古代英雄的石像》是丰子恺先生的毛笔画，《叶圣陶童话选》是黄永玉先生的木刻。丰子恺先生和黄永玉先生是国内国外都知名的画家，许敦谷先生比他们早，现在知道他的人不多了。在二十年代，许先生为儿童读物画过不少插图，似乎到了三十年代，就看不到他的新作了。好的插图不拘泥于文字内容，而能对文字内容起画龙点睛的作用，许先生画的就有这个长处，因而比较耐看。他的线条活泼准确，好像每一笔下去早就心中有数似的，足见他素描的基本功是很深的。丰先生和黄先生的插图，工力也很到家。对儿童文学来说，插图极其重要，是值得研究的一个方面。

除了童话，我写过两本童话歌剧，一本叫《蜜蜂》，一本叫《风浪》，都请人配了谱，在二十年代出版过。可是内容是什么，我完全记不起了，想找来看看，托了好几个人，至今还没有找到。此外还写过一些儿童诗歌，大多刊登在早期的《儿童世界》，有的也配了谱。

在儿童文学方面，我还做过一件比较大的工作。在一九三二年，我花了整整一年时间，编写了一部《开明小学国语

课本》，初小八册，高小四册，一共十二册，四百来篇课文。这四百来篇课文，形式和内容都很庞杂，大约有一半可以说是创作，另外一半是有所依据的再创作，总之没有一篇是现成的，是抄来的。给孩子们编写语文课本，当然要着眼于培养他们的阅读能力和写作能力，因而教材必须符合语文训练的规律和程序。但是这还不够。小学生既是儿童，他们的语文课本必得是儿童文学，才能引起他们的兴趣，使他们乐于阅读，从而发展他们多方面的智慧。当时我编写这一部国语课本，就是这样想的。在这里提出来，希望能引起有关同志的注意。

解放以后，我只给儿童写过几首短诗，几篇散文，刊登在哪儿，也记不清了。总是忙。林彪、"四人帮"横行的那些年倒是闲了，可是哪有心情写什么东西呢？现在精力不济了，而且又忙了起来，许多事情还必须赶紧去做。儿童文学的园地不久也会万紫千红的，我正在拭目以待，作个鼓掌喝彩的人。

1980年1月17日作

# 重读鲁迅先生的《作文秘诀》

偶尔在一个谈写作的讨论会上说到了鲁迅先生的《作文秘诀》，回家来就把这篇文章找出来重读，在《南腔北调集》中。

文章的第一句就引起我的注意："现在竟还有人写信来问我作文的秘诀。"鲁迅先生这篇文章是一九三三年写的，时间过了将近半个世纪，情况"竟还"没有改变，打听作文秘诀的信"竟还"有人写，我每个月总要接到好几封。写信的人大多挺诚恳，要求给他们指点几句，似乎只消几句话就可以解决他们前进的问题，却忘了自己去下点真功夫。其实作文哪有什么秘诀。也有找上门来的，尽管横说竖说，他们总不肯相信，还是巴望你随便说出一句两句来，他们好认认真真地记在小本本上。

鲁迅先生似乎不愿意扫人家的兴，他说："作文真就毫无秘诀么？却也并不。"接着就说做古文确乎有秘诀，秘诀之一"是要通篇都有来历，而非古人的成文；也就是通篇是自己做的，而又非自己所做，个人其实并没有说什么。"看了这几句，我不免笑了。鲁迅先生这个话说得确切，我在看书看报看刊物的时候也往往感觉到。笑虽笑，心里可不大舒坦。鲁迅先生说的是古文，指的是从前的弊病。如今是二十世纪八

十年代了，而类似古文的说了等于没有说什么的文章还时常看得到，这怎么得了呢！

说了等于没有说，是指内容而言。鲁迅先生说："至于修辞，也有一点秘诀，一要朦胧，二要难懂……使它不容易一目了然才好。"又说："这些都是做骗人的古文的秘诀"，但是"做白话文也没有什么两样，因为它也可以夹些僻字，加上朦胧或难懂，来施展变戏法的障眼的手巾的。倘要反一调，就是'白描'。"

白描的确最见功夫，就像我们苏州人说的"赤骨肋相打"（赤骨肋＝赤膊）。两个人戴上头盔穿上战袍来打，不免有所凭借，有所掩护，算不得真功夫。什么都不穿不戴，赤条条一丝不挂，你一拳，我一脚，才见得出真本领。白描靠的是真功夫真本领，当然无秘诀可言，所以鲁迅先生说，"如果要说有，也不过是和障眼法反一调：有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已。"

有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄，这四条其实并非"秘诀"，而是作文的要道。四条之中，头一条"有真意"最重要，因为说的是内容。作文而没有要说而且确乎值得说的意思，作它干什么呢？以小说为例，假如对于素材并无丰富的积蓄，对于生活并无深切的体会，胸中没有什么非告诉读者不可的东西，那就尽可以不写小说。没有真意而硬要写，那就只好粉饰，只好做作，只好卖弄了。可惜这些"障眼的手巾"用来变戏法也许有效，对于写小说却毫无帮助。

写任何文章首先要有真意，没有真意就不必写。真意从何而来？来自平常时候的积蓄。待人，处事，明理，察变，全

都是积蓄。这些事项并不是为了写文章的需要，做一个堂堂正正的人本该如此。待人随随便便，处事马马虎虎，行吗？事理物理不甚明了，宏观微观毫无所知，行吗？回答当然说不行，除非你甘心做一个不怎么合格或者根本不合格的人。既然不行，就该项项留意，什么都不肯疏忽，认真它一辈子。这样的人呀，或多或少总有点儿自得的东西，真正凭自己的心思和力气换得来的东西。这大概就是鲁迅先生所说的真意。这样的人呀，要是没有兴致写文章，当然是他的自由，谁也不该责备他。要是他怀着强烈的兴致，准备拿起笔来写点儿什么告诉人家，那必然是值得一读的东西，对人家或多或少有益的东西。

最近两三年间，出现了好些写农民的生活和思想感情的好小说。这些作者耽在农村里十年二十年，简直就是农民，并不是有意去农村“深入生活”的。他们之中有的从来没写过小说，有的虽然写过，下放之后根本没想到将来还有再让他们写的一天了。他们在农村里跟农民完全一样，靠自己的劳动过日子，对于农村政策的每一次改变，对于发生在农村里的每一件大事小事，他们跟农民一样非常敏感。他们并没有为了写小说着意去搜集素材，寻找典型：一则，他们没有这样的空工夫，二则，他们根本没有想到要写什么小说。可是日子长了，脑子里的素材越积蓄越多，典型也在脑子里逐渐形成，而且越来越鲜明生动，要是不把它写出来甚至会感到憋得发慌。到了这样的地步然后动手写，成功的希望当然就大得多了。这就可见所谓深入生活重在平时，不宜乎临时抱佛脚。要是预先定下个题目然后去深入生活，像搜索猎物一

样去抓材料，找典型，结果一定是失败的占多数。

要把文章写好，有了真意，还得讲究点儿技巧。鲁迅先生提倡白描，也不是说不要讲究技巧。会画画的人都知道，没有技巧的训练，白描也是描不好的。写文章的技巧，我想，最要紧的大致是选择最切当的语言，正确而又明白地把真意表达出来，决不是在粉饰、做作、卖弄上瞎费心思。有些人把这些障眼法当作技巧，着力追求，以为练好了这一手就能把文章写好，这就走到歧路上去了。随便举几个例：有的人滥用形容词语和形容句子，以为堆砌得越多越漂亮；有的人不肯顺着一般人的表达习惯来写，以为不说些离奇别扭的话就不成其为文章；有的人搬弄一些俗滥的成语或者典故，以为不这样做不足以显示自己的高明。从此看来，鲁迅先生提倡白描虽然将近半个世纪了，咱们现在还得提倡。鲁迅先生的这四句“秘诀”：“有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄”，其实是作文的要道，对咱们非常有用，应该把它看作座右铭。

1981年8月13日作

# 给少年儿童写东西

写文学作品要注重语言，写少年儿童读的文学作品尤其要注重语言。

为什么？

因为作者要把自己的所见所闻所思所感告诉读者，使读者接受，不靠别的，光靠语言。

为什么给少年儿童写东西尤其要注重语言？

因为少年儿童还在学习语言的阶段。如果作者写的语言是正确的，健康的，美的，就能使少年儿童受到熏陶，潜移默化，养成良好的语言习惯。

少年儿童善于模仿，还不大善于鉴别。作品中如果有些不正确不健康不美的语言，少年儿童读了却当作好范例，就可能养成不好的语言习惯。

语言要正确，指合乎实际。看见了什么，听见了什么，感到了什么，想到了什么，必须扼要地如实地写下来。唯有这样，才能达到写东西的目的，使读者不折不扣地知道作者要告诉他的是什么。要是不然，何必写呢？

语言要健康，指合乎语法。语法就是正常人的语言习惯。正常的人在交流思想的时候，就是这样说的，这样写的。语法决非捆住作者的手脚的绳索。作者要使读者接受自己想

表达的东西，选词造句就必须合乎语法，也就是按照正常的人的语言习惯来写。

对文学作品来说，合乎实际了，合乎语法了，还要美。

美决非矫揉造作，装腔作势。光在选词造句上用功夫，堆砌许多形容词，杜撰一些叫人无法捉摸的词和句式，都是无济于事的。不但无济于事，还会使少年儿童受到很坏的影响。如果他们以为文章就得这样写，不这样写不成其为文章，岂不是被引入歧途了吗？

美出自心灵，出自作者的高尚的情操。这样说似乎有点玄虚，其实是可以捉摸的。高尚的情操包括对人生的理解，对未来的向往，对社会的责任感；再说得具体些，高尚的情操就是时时刻刻想到自己在人民之中，是社会的一员，应该而且必须为人民为社会作有益的事，一辈子这样，决不改变。

作者有这样高尚的情操，他的写作态度就必然是真诚的，一定要自己有所得——也就是有了鲁迅先生说的真意才动笔。他从自己熟悉的事物中确定写什么，然后凭自己理解的程度把它写下来。这样写成的作品即使不加修饰，非常质朴，也自然有一种内在的美，因为它出自真诚，表现了高尚的情操。

技巧当然还是要讲究的，怎么组织材料，怎么表现主题，都是需要考虑的技巧问题。技巧决不是弄虚作假，故作高深。有高尚的情操的作者决不肯用这种手段来炫耀自己多么有才华。讲究技巧最主要的是选择最切当的形式把真意表达出来，包括规划整篇和选词造句。这样做，归根结底是为了读者，

尽一切可能使读者容易接受，而且理解得比较深入。

给少年儿童写东西，尤其不能忘了读者，不能忘了读者是少年儿童；一定要使少年儿童喜欢看，看了能懂，能得到好处，无论在品德方面，知识方面，还是娱乐方面。

一篇文章当然不能包罗万象，要是空空洞洞，什么都没有，就非常之坏，不但白费了纸张印刷，少年儿童们，还有少年儿童的老师和家长，都会不满意的。

要给少年儿童写好东西，必须先了解少年儿童，先向少年儿童学习。希望有志献身于少年儿童文学的人不要脱离少年儿童。只有长期生活在少年儿童中间，对少年儿童有了真挚的感情，才有可能写出他们喜爱的有益于他们成长的好作品来。

1981年10月11日作

# 有了真切的感受才写

我想，风格是自然形成的，不是故意造作出来的。

有了真切的感受才写，使用切合那感受的自己的话来写，这就形成作者的风格。

人是一个，感受往往因种种条件而不同，所以同一作者的作品，甲篇的风格可能跟乙篇不同。

我想，假如没有真切的感受而硬要写，就无所谓自己的话，那只好搬来些人家的现成的话，那就说不上什么风格了。

1981年11月作

# 编 后 记

作者对于文艺的论说多而且杂，包括文艺思想，文学运动，作品的鉴赏和评论，创作的态度和技巧等各个方面；有极少数已编入散文部分（第五、六、七卷），以诗的形式写的已编入诗歌部分（第八卷）。

第九卷的两个集子都是新编的。《文艺谈》收入偏重于文艺思想和文学运动方面的论说；《论创作》收入偏重于创作态度和技巧方面的论说和作者对自己的创作活动的叙说。

《文艺谈》本是1921年发表在《晨报副刊》上的四十则随笔，可以说是作者论说文艺思想和文学运动的开端。现在就用《文艺谈》作为这个集子的名称。

《论创作》中的《作文论》，于论说文学作品的写作外，兼及其他作品；有1924年商务印书馆的单行本。为保持原书的完整，未作改动。

两个集子所收各篇，仍以写作或发表的先后编排。

1989年8月8日

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝叶圣陶集　第九卷
作者＝
页数＝３９７
ＳＳ号＝０
出版日期＝